esmuc

ESCOLA SUPERIOR DE MÚSICA DE CATALUNYA

Projecte Final

BONES ONLY

Un estudi sobre el trombó dins la big band

Estudiant: Albert Costa Vendrell

Àmbit/Modalitat: Jazz i Música Moderna,

Trombó de Jazz

Director: Joan Monné Bonillo

Curs: 2013/2014

Vistiplau del director:

Membres del tribunal:

Joan Monné

Toni Belenguer

Ferran Conangla

Extracte

Bones Only és un estudi sobre la relació entre el trombó de vares i la big band.
Actualment gairebé no existeixen llibres o mètodes que abarquin profundament aquesta relació, i aquest estudi pretén, per tant, ajudar a omplir aquest buit.
En primer lloc trobarem un breu anàlisi sobre com ha evolucionat el paper d'aquest instrument al llarg de la història de l'orquestra de jazz. D'aquesta manera, i a través dels seus principals intèrprets, estudiarem els diferents estils que conformen el món de la big band des del seu naixement fins més o menys la dècada de 1960.
La segona part d'aquest treball d'investigació és una guia de les eines i els recursos que hem de conèixer per a tocar en una secció de trombons: els rols de cada cadira, les articulacions, les sordines,...
Finalment, i per lligar aquest estudi amb el concert final de projecte, podrem conèixer la historia dels grups formats tan sols per secció de trombons i base rítmica.



Extracto

Bones Only es un estudio sobre la relación entre el trombón de varas y la big band.
Actualmente casi no existen libros o métodos que abarquen profundamente esta relación, y este estudio pretende, por lo tanto, ayudar a llenar este vacío.
En primer lugar encontraremos un breve análisis sobre cómo ha evolucionado el papel de este instrumento a lo largo de la historia de la orquesta de jazz. De esta manera, y a través de sus principales intérpretes, estudiaremos los diferentes estilos que conforman el mundo de la big band desde su nacimiemento hasta aproximadamente la década de 1960.
La segunda parte de este trabajo de investigación es una guía de las herramientas y los recursos que tenemos que conocer para tocar en una sección de trombones: los roles de cada silla, las articulaciones, las sordinas,...
Finalmente, y para enlazar este estudio con el concierto final de proyecto, conoceremos la historia de los grupos formados solamente por una sección de trombones y base rítmica.

Abstract

Bones Only is a study about the relation between the slide trombone and the big band.
There are currently very few books or articles referring to this relationship, therefore this study attempts to redress the balance.
Firstly you will find a brief analysis about the evolution of the role of this instrument throughout the history of jazz orchestra. By reflecting on the most important performers, the study follows the different styles of big band music from its birth until the 1960's.
The second part of this research paper is a guide to the tools and resources needed, in order to play in a trombone section such as: the roles of each chair, the articulations, the mutes ...
In conclusion, and in collaboration with the final concert, the study describes the history of trombone groups formed by a trombone section and rhythm section.

A l'Estela i a tota la meva família pel suport que sempre em donen per seguir endavant en el món de la música.

Voldria agrair especialment a:

Sergi Vergés, Joan Monné, Toni Belenguer,
Victor Correa, Carlos Martín, Tom Johnson,
Vicens Martín, Damià Martínez, Jordi Fitó, Daniel Guix,
Luis Bonilla, Jiggs Whigham i Mark Nightingale

Als músics que m'acompanyen en el concert:

Victor Correa, Josep Tutusaus, Darío García, Sergi Vergés,
Joel González, Pedro Campos i Joan Casares.

Who likes the slide trombone?

Sax players got all the girls because they were seated in the front row.

Trumpeters got all the money because they were driving the band from the back row.

Trombones sit in the middle and develop an interior life [laughs].

Trombonists didn't get the money or the girls.

Bob Brookmeyer

Índex

1 - Introducció

Les nostres particulars biblioteques estan plenes de desenes i desenes de mètodes d'improvisació (*Aebersolds, Hal Crook, David Baker, Jerry Bergonzi,...*) i tants d'altres de tècnica instrumental (*Arban, Bart Van Lier, Schlossberg, Remington, Caruso,...*), però segurament hi podem trobar poquíssims llibres dedicats a l'art de tocar en una big band o en una secció de vents. Coneixem i idolatrem els músics de jazz pels seus solos, per les gravacions dels seus quartets, però coneixem molt poc a tants i tants excel·lents músics que van dedicar les seves vides a tocar en big bands o que van ser increíbles músics d'estudi. Músics com *Benny Morton, Bill Harris, Eddie Bert, Bobby Burgues, o Bob Fitzpatrick* són absoluts desconeguts per a massa trombonistes.

La meva relació amb el jazz va començar en una big band. Concretament a la *Jove Big Band del Taller de Músics.* Aquesta va ser la meva porta al jazz i també a la música moderna. La meva carrera en el món de les big bands ha continuat, i avui en dia és una de les meves passions i un dels llocs on més disfruto de la música. Tocar-hi m'ha permès desenvolupar l'habilitat de llegir partitures (un art preciós i massa vegades oblidat) i m'ha donat l'oportunitat d'estar envoltat d'excel·lents músics i companys dels quals aprenc constantment. Aprofundir en el repertori per a big band també m'ha permès conèixer i estudiar els grans compositors i arranjadors, obtenint així una profunda perspectiva històrica i musicològica.

Durant la meva trajectòria, els diferents directors, arranjadors i músics amb els quals he tingut la sort de compartir assajos i concerts m'han anat ensenyant com es toca en una big band. Però malauradament no existeix gairebé cap mètode per aprendre-ho i pocs estudis que tractin en profunditat el tema. En els últims anys han aparegut alguns llibres, però cap d'ells prou complet o seriós. Aquest és el motiu pel qual vaig decidir realitzar el meu *Projecte Final* sobre el trombó dins de la big band, per intentar omplir aquest buit.

Tocar correctament un paper de big band és també un exercici d'investigació històrica i musicològica. Per tocar un estil determinat cal conèixer els seus principals intèrprets i els seus contextos històrics. Per aquest motiu, la primera part d'aquest estudi consta d'una ***breu història de l'evolució de la secció de trombons de la big band***. He volgut centrar aquesta investigació en el període que abarca el naixement del que coneixem com a *big band* fins, més

o menys, la dècada de 1960. M'he centrat en unes orquestres concretes que considero que han estat claus per l'evolució de la secció de trombons de la big band moderna: *Tommy Dorsey, Duke Ellington, Count Basie, Stan Kenton,...* Per millorar com a músics i guanyar una perspectiva que ens permeti dominar millor els diferents estils que haurem de tocar és essencial conèixer la història tan del nostre instrument com del nostre gènere. Els nostres companys del departament de clàssica gaudeixen de l'assignatura *"Repertori Específic",* una matèria que he trobat a faltar en el currículum de Jazz i Música Moderna.

A la segona part d'aquesta investigació hi podrem trobar un ***estudi de les principals eines i rols que trobem dins de la secció de trombons.*** També podem aplicar moltes d'aquestes eines a les altres seccions de l'orquestra de jazz i fins i tot a les petites seccions de vents dels ensembles de jazz o d'altres estils. Aquesta és, segurament, una de les parts més interessants d'aquest estudi. No pretén ser un mètode de treball per aprendre a tocar en una big band, sinó una guia dels recursos que hom ha de conèixer per a tocar-hi.

Finalment, a la tercera part analitzo l'***evolució dels petits ensembles de jazz formats tan sols per trombons i base rítmica***. Es tracta d'un apartat que lliga la part escrita del *Projecte Final* amb el seu concert, ja que aquest es realitzarà amb aquesta formació. Tot i que pugui semblar una formació estranya dins del repertori jazzístic, es tracta d'un tipus de grup recorrent en la seva tradició, que, a més a més, ens permet observar i escoltar el treball de la secció de trombons sense les interferències de les altres seccions de la big band i gaudir de la versatilitat que pot tenir un grup format només per trombons.

Amb aquesta investigació intento aportar el meu gra de sorra a la tasca d'omplir el buit existent en els estudis vinculats al trombó i la big band. Espero que aquest estudi resulti interessant no només als trombonistes sinó a qualsevol persona interessada en el jazz i en aquest apassionant instrument.

2 - Breu història de l'evolució de la secció de trombons de la big band

2.1 - Del naixement de la big band a l'Era del Swing

El naixement de la formació que avui en dia coneixem com a big band va ser fruit de l'evolució dels grups que van proliferar a New Orleans al principi del segle XX, sobretot durant la dècada de 1910 i que van ser els originadors del que avui dia coneixem com a *jazz*. Entre aquests hi trobem les *dicty bands,* les *dance bands* i les *dixieland bands.*

Les ***dicty bands*** eren bandes integrades per músics negres (generalment creols) que tocaven arranjaments de ragtimes i cançons populars. Aquests músics sabien llegir, i, tot i que no s'hi improvisava, són músics que més tard esdevindrien músics de jazz. Es tractava de formacions prou grans, d'entre 8 i 10 músics que tocaven en restaurants, clubs de ball i locals per a blancs.

Les ***dance bands*** també eren bandes de músics negres, i eren formades per: corneta, clarinet, trombó de vares o de pistons, guitarra, contrabaix, percussió i violí (que generalment era l'únic que sabia llegir partitures i, per tant, complia la funció d'ensenyar els temes als demés i dirigir la banda). Aquest és el format de banda del que sorgeix pròpiament el jazz i la formació de big band. El seu repertori era una combinació de ragtimes, blues, melodies populars,... Aquestes són les bandes que desenvoluparan el repertori de *standards* del dixieland.

Les bandes de ***dixieland*** eren la contraposició blanca a les *dance bands* negres, i provenien de l'adaptació de la música de banda a una instrumentació semblant a les *dance bands*. El terme *dixieland* es refereix a tot el sud dels USA (més concretament la zona de Louisiana) i es tracta d'un terme comercial que adopten aquestes bandes al estendre's per tot el país. Els grups de "dixie" són també els primeres en utilitzar el terme "jass" o "jazz".

El paper del trombó a les *dance bands* i als grups de *dixieland* era sobretot de suport harmònic i rítmic, tota una especialitat que fins i tot rep un nom concret, el ***tailgate****.* Aquest nom procedeix de la posició que ocupaven els trombonistes a les camionetes on solien tocar els grups de l'època. En aquestes camionetes els trombons es col·locaven al *tailgate* (porta del maleter o la part del darrere d'una camioneta) per a poder operar millor amb la vara. Aquest estil es basa en realitzar unes línies d'acompanyament improvisades tipus "línia de baix"

adornades amb llargs i exhuberants glisandos. Alguns dels màxims exponents d'aquest estil van ser **KID ORY** o **HONORÉ DUTREY**, però el primer trombonista conegut a escala nacional d'aquest estil fóu *Eddie Edwards* degut a que va participar en la que és considerada com la primera gravació de jazz de la història (*"Original Dixieland Jass Band"**[1] - 1917). Tot i que probablement no fós el millor trombonista de la seva època, no es pot menysprear la influència que va exercir en els trombonistes posteriors arran de l'èxit de la gravació a nivell nacional.

Amb el pas dels anys, el trombó s'anava quedant encallat en aquest paper i no evolucionava. Una de les figures clau per a iniciar l'alliberament del trombó del *tailgate* va ser **MIFF MOLE***. Segons explica el trompetista Rex Stewart[2], els trombonistes més veterans el criticaven perquè segons ells tocava el trombó malament, ja que no seguia les directrius de l'estil del *tailgate.* El paper de Mole fins i tot és comparat amb el de J.J. Johnson per Dicky Wells[3], qui considera que Mole va ser "*one of the first, fine, technical trombones I heard".* Tot i que seguia tocant dins de l'estil dixieland, tocava molt més net tècnicament i menys frenètic que els seus contemporànis. També va evolucionar a una tècnica veloç i acurada que li va permetre alliberar-se dels "obscens" glisandos. La seva importància en el paper que més endavant desenvoluparia el trombó a la història del jazz és altíssim segons Kurt Dietrich[4]:

> *[...] part of what kept trombone a viable jazz instrument in the Swing Era and beyond was its evolution beyond the "gut bucket" instrument that it was generally conceded to be in the earliest days of jazz. [...] Mole was extremely important in freeing the trombone from that prison. He was unquestionably one of the first real technical masters of the instrument.*

2.1.1 - Les primeres big bands

La música provinent de New Orleans i els seus músics van anar extenent-se ràpidament sobretot per ciutats com Chicago o New York, deixant de ser un fenòmen regional per a transformar-se en una música d'abast nacional. A finals de la dècada de 1910, van començar a proliferar en aquestes ciutats grans formacions inspirades en les *dance bands,* com els grups de *Paul Whiteman, Vincent López, Ted Lewis, Harry Reser o Leo Reisman*.

---

[1] Cada cop que trobem un asterisc (*) al llarg del treball, indica que aquest tema està inclòs al DVD adjunt.
[2] DIETRICH, KURT: *Jazz Bones*, 30.
[3] WELLS, DICKY: *The Night People*, 7.
[4] DIETRICH, KURT: *Jazz Bones,* 31.

Aquests grups van anar creixent fins a ser considerats orquestres. El seu repertori era una combinació de música melòdica amb cançons de *Tin Pal Alley* i música popular americana. A partir de la dècada de 1920 un importantíssim factor entra en joc i canvia radicalment el curs dels esdeveniments: La ràdio arriba a les cases americanes i amb ella neixen programes musicals protagonitzats per aquestes orquestres emergents. D'aquesta manera la nova música sorgida de New Orleans creix com l'escuma i arriba a un públic molt més àmpli del que abarcava únicament amb els concerts.

Com podem escoltar al grup de **Paul Whiteman**, el paper del trombó en aquestes *dance bands* era molt secundari. Encara estava molt anclat en l'estil del *tailgate* i efectuava els exhuberants glissandos característics (*Darktown Strutters Ball**), complia una funció harmònica amb unes línies "tipus tuba" (*Whispering**), o feia algun tipus de contrapunt, *background* o melodia senzilla (*The Japanese Sandman**). En aquesta orquestra hi podem escoltar comptats solos de trombó, i gairebé únicament durant l'època en què Jack Teagarden n'era membre. Per les files de l'orquestra de Paul Whiteman hi van passar grans trombonistes com *Miff Mole, Buddy Morrow, Bob Fitzpatrick*, *Tommy Dorsey* o *Bill Rank,* però cal destacar-ne sobretot un, **Jack Teagarden**: En un gir de la seva carrera artística considerat una mica controvertit per alguns, *Big T* firmà un contracte de cinc anys amb Paul Whiteman l'any 1933. Kurt Dietrich considera que, amb Whiteman, Teagarden es veia limitat a tocar música insulsa i sense gairebé oportunitats per desenvolupar la seva figura com a solista de jazz[5]. Però cal tenir en compte que l'any 1933, els EEUU encara estaven recuperant-se de la crisis de 1929 i era molt difícil trobar feina ben pagada com a músic, i Paul Whiteman era qui pagaba millor. Paul Whiteman va rebre el títol de *The King of Jazz*, sens dubte un títol polèmic:

> *[...] he had pioneered a symphonic approach to dance music and had gained the misnomer of The King of Jazz. For a true jazz band he never really had.*[6]

> *Paul Whiteman was known as the King of Jazz, and no one as yet has come near carrying that title with more certainty and dignity.*[7]

---

[5] Dietrich, Kurt: *Jazz Bones*, 51.
[6] Simon, George T: *The Big Bands,* 452.
[7] Ellington, Duke: *Music is my mistress,* 103.

Una de les primeres *dance bands* o orquestres que ja podem considerar com una big band de jazz real és la que va liderar **FLETCHER HENDERSON**, segons alguns crítics la millor big band de la dècada dels 20 i de principis dels 30. Aquesta orquestra serà un dels principals models de la big band del swing ja que incorpora una sèrie d'elements claus del lleguatge jazzístic: el vocabulari del blues i l'ús dels efectes fortament associats a la música negra *(growls, bendings,...).* El seu gran assoliment va ser sintetitzar la tradició oral del jazz en música escrita per a gran orquestra. Segons Rex Stewart la seva gran habilitat va ser[8]:

> *[...]to take improvised licks he'd heard from the guys playing and harmonize and orchestrate them into an arrangement.*

La revolució a la banda de Henderson va arribar ben aviat de la mà de **LOUIS ARMSTRONG**, que formar part de l'orquestra durant un breu període (1924-1925). La seva presència va influenciar profunda i irremediablement tota la banda, no tan en *"el què tocar"* sinó en *"com tocar-ho"*, introduïnt el seu concepte rítmic i, en definitiva, el ***swing***. Durant aquests primers anys ja trobem temes d'èxit com *Shanghai Shuffle*, Sugar Foot Stomp*,* o *Dippermouth Blues.* L'orquestra de Henderson va ser la llar de grandíssims talents, com per exemple *Coleman Hawkins, Lester Young, Chu Berry, Henry "Red" Allen, Roy Eldridge...*

El veritable responsable del procés que ens permet considerar aquesta big band "de jazz" és la figura de **DON REDMAN**. Aquest fóu l'arranjador i compositor de gairebé tot el repertori de l'orquestra fins l'any 1927 i és el responsable d'establir els fonaments sobre els quals s'erigiran les grans formacions de jazz que toquen música arranjada, creant el cànon del patró d'arranjament per a big band de l'època del swing. De fet podem afirmar que es tracta del primer gran arranjador per big band de jazz. Redman canvia la concepció de l'arranjament introduïnt novetats com: dividir la línia melòdica entre metalls i fustes a través de l'*interplay*, la pregunta-resposta, l'ús de *riffs* darrere les melodies, l'ús dels plans sonors, els solos entre passatges d'arranjament... També consolida el que serà la plantilla base de les primeres big bands: 3 trompetes, 2 trombons, 4 fustes, bateria, piano, guitarra (o banjo), contrabaix (o tuba).

> *[...] if Benny Goodman was the "King of Swing" then Fletcher Henderson was the power behind the throne.*[9]

---

[8] MAGEE, JEFFREY: *The Uncrowned King of Swing: Fletcher Henderson and Big Band Jazz,* 3.
[9] Ibíd., 3.

A diferència de la big band de Whiteman, la secció de trombons de Fletcher Henderson sona molt més alliberada del *tailgate.* L'orquestració dels arranjaments és molt més moderna, deixant enrere el so de New Orleans per a començar a sonar plenament com a una big band de swing. Com afirma Kurt Dietrich[10], *"Those interested in the history of jazz trombone, however, can never shortchange the Henderson band"*. I és que la big band de Fletcher Henderson va ser la casa de molts trombonistes: *Fred Robinson, Bill Rank, J.C. Higginbotham, Sandy Williams, Dicky Wells, Claude Jones, Charlie "Big" Green*... Entre aquests voldria destacar-ne dos:

Jimmy Harrison exerceix en el trombó el mateix paper modernitzador que féu Louis Armstrong en la trompeta, contribuïnt decisivament a l'alliberament del *tailgate*. Harrison serà una influència directa de trombonistes com *Benny Morton, Sandy Williams, Dickie Wells, Trummy Young o Vic Dickenson*. Segons Rex Stewart ell és "*the father of swing trombone".* Jimmy Harrison serà membre de la big band de Henderson durant el període 1927-1931. Benny Morton afirma que Harrison tenia dificultats de lectura amb els arranjaments de la big band i que no va ser fins després del breu parèntesi amb la *Charlie Johnson'n Band* que va tornar havent arreglat aquests problemes (*"get himself together in the reading department"*[11]*).* El so de Jimmy Harrison era centrat i intens, amb una articulació bastant dura. Aquest és un tipus de so i articulació molt necessari en el context bigbandístic.

Big Jim Harrison, whose trombone makes the whores moan.[12]

Benny Morton va entrar a l'orquestra amb tan sols 19 anys però amb un avantatge clau per a la big band de Henderson, una gran lectura. També cal destacar el seu ús d'un tipus de vibrat que veurem més endavant, el *"terminal vibrato"*[13]*.* Morton tocarà en moltes big bands (*Chick Webb, Don Redman, Count Basie...*) però cal destacar el seu pas per la big band de Don Redman, on formarà secció amb Gene Simon i Quentin Jackson (segons Morton aquesta secció va desenvolupar un públic trombonístic degut a la seva qualitat[14]).

---

[10] Dietrich, Kurt: *Jazz Bones,* 63.
[11] Ibíd., 64.
[12] Ibíd., 64.
[13] Veure la pàgina 60.
[14] Dietrich, Kurt: *Jazz Bones,* 72.

2.1.2 - L'era del swing

Durant la dècada de 1930 es va iniciar l'etapa d'or de les big bands. Les orquestres van consolidar mica en mica l'estil que es coneix com a ***swing***, que esdevindria un èxit comercial sense precedents. Un dels elements clau en aquest èxit va ser a l'aparició de nous mitjans audiovisuals, la ràdio i el cinema sonor, que van permetre una rapidíssima difusió de la música per tot el país. Aquesta etapa de l'història del jazz es coneix com *l'Era del Swing* i serà protagonitzada per les grans formacions de jazz, o el que és el mateix, les big bands, i els seus líders: *Benny Goodman, Artie Shaw, Chick Webb, Count Basie, Jimmie Lunceford, Tommy i Jimmy Dorsey, Glenn Miller,...* Són moltes les big bands que van sorgir durant aquest període, moltes de gran qualitat i importància. Seguidament, i a tall d'exemple, en veurem un parell d'aquestes, les de Benny Goodman i Chick Webb.

Benny Goodman

Benny Goodman va assolir l'èxit arran del *show* radiofònic de l'any 1934 *Let's Dance* i de les seves gires nacionals, convertint-se també en una de les primeres big bands de swing en aparèixer a les pel·lícules de *Hollywood*. El seu èxit va ser tan gran que li féu guanyar el títol de *The King of Swing.* Gran part dels arranjaments que tocava Goodman eren provinents de la big band de Fletcher Henderson, i per aquest motiu serà necessari un temps d'adaptació i de consolidació per a trobar el seu propi so. Gunther Schuller considera que durant aquest procés es va produir una "pèrdua d'espontaneïtat"[15] si comparem les mateixes peces tocades per una o altra orquestra[16].Schuller creu que aquesta manca d'espontaneïtat és producte de l'exigència de Goodman per assolir la perfecció i polidesa tècnica a la seva big band, trets que esdevindran una marca de la casa de l'agrupació de Benny Goodman. Aquesta big band, gràcies als arranjaments de Fletcher Herderson va contribuïr en establir els estandards del so de l'orquestra de swing. En resum, i segons paraules de Francesc Capella [17]:

> *[...] el seu so és la síntesi de tot el que necessita una big band: precisió, rítmica implacable i ballable, bons arranjaments i la figura d'un líder – solista excel·lent : els solos de Goodman, connectats amb l'herència dels clarinetistes de l'època anterior, desenvolupen un llenguatge propi i mostren una capacitació tècnica extraordinària.*

---

15 SCHULLER, GUNTHER: *The Swing Era,* 9.

16 *King Porter Stomp*.*

17 CAPELLA, FRANCESC: *Història del Jazz: L'era del swing (apunts), 6.*

Malauradament, el paper del trombó a la big band de Benny Goodman era molt secundari, gairebé mai trobem *featurings* de la secció de trombons i els solos de trombó no són abundants. La secció de trombons de la big band de Goodman estava molt limitada degut a que estava formada per tan sols dues persones:

> *The two-man section is in part responsible for the perception that many big band fans (including a lot of trombonists) had that Goodman's band was 'top heavy'.* [18]

Dietrich explica que hi ha rumors que afirmen la reducció de la secció de trombons era per motius econòmics, però considera que és més probable que fós degut a que aquest era el so que preferia per a la seva orquestra. Tot i això, Goodman va utilitzar durant part de 1945 una secció de tres trombons formada per *Trummy Young, Kai Winding i Chauncey Welsch.* En una secció de tan sols dues persones és difícil discernir sobre els papers de cada trombonista, sobre el rol del *lead,* etc... *Harry James*, un excel·lent *lead trumpet* i un gran improvisador ens parla de com es dividien els papers a la secció de trompetes de Benny Goodman, que no era la típica repartició jeràrquica:

> *I'm just one of the lead trumpeters in the band. There's no definite rule about dividing the first book, either nothing like Chris taking all the pretty tunes and Ziggy and I dividing the ride numbers. We just get the first parts in rotation. If an arrangement comes in and it's Ziggy's turn to get the lead, he takes it; if it's Chris's turn, he takes it, and if it's my turn, it's handed over to me.... The funny part is, though, that most people can't tell just by listening which one of us is playing lead. And it seems funny that we should have such similar tones and style when we play so differently. Chris has a one-third top, two-thirds bottom embouchure, Ziggy's is two-thirds top and one-third bottom and dangerously close to his ear, while mine's a slightly off-center, half and half, puffed-out-cheek affair.*[19]

A la corda de trombons de Benny Goodman trobem trombonistes de renom com per exemple *Miff Mole, Jack Teagarden, Trummy Young, Claude Jones, Benny Morton, J.C. Higginbotham, Dickie Wells, Herbie Harper, Willie Dennis* o fins i tot *Carl Fontana*. Però generalment els trombonistes que hi podem escoltar són molt menys populars, com *Red Ballard i Jack Lacey* (que van formar la primera secció de la big band l'any 1934), *Joe Harris, Murray McEachern, Lou McGarity, "Cutty" Cutshall*,...

---

[18] DIETRICH, KURT: *Jazz Bones,* 124.

[19] SIMON, GEORGE T: *The Big Bands,* 210.

Chick Webb

L'orquestra de Chick Webb s'enmarca dins del que s'anomena *"so de Harlem",* una sonoritat característica de les orquestres negres dels anys 30 i que també té com a gran representant a **JIMMIE LUNCEFORD**. Un dels fenòmens que va intrínsecament lligat a l'èxit abrumador del swing és la febre pel ball que es va generar al voltant d'aquesta música. Va néixer un nou gènere, el *lindy hop,* i el seu temple era el *Savoy Ballroom* de Harlem, també anomenat "*The Track"* o *"Home of the Happy Feet".* El *Savoy* també va ser la casa del millor bateria de swing d'aquesta època i un dels millors líders de big band del moment, **CHICK WEBB**. La seva orquestra va ser resident d'aquesta sala des de l'any 1933 fins la mort de Webb l'any 1939 i es va convertir en la preferida dels amants del ball sobretot degut a les mítiques "*Battles of the Bands".* Arran d'aquestes batalles, Webb es va guanyar el títol de *King of the Savoy*[20] ja que gairebé mai va perdre tot i enfrontar-se a orquestres de la talla de Benny Goodman o Count Basie.

Una de les especialitats de la big band de Webb eren els *head arrangements*. Aquest tipus d'arranjaments eren fets en col·laboració entre els músics de la banda basant-se en *riffs* i no s'escrivien sinó que es memoritzaven (es tracta d'un tipus d'arranjament molt usual en orquestres negres, com per exemple la de Count Basie). Però també comptava amb arranjadors de primera fila, com per exemple Benny Carter i Edgar Sampson, aquest últim responsable d'arranjaments tan famosos com *Stompin' At The Savoy**[21] o *Don't Be That Way*.*

Als inicis de l'agrupació de Chick Webb (al voltant de 1931) no podem parlar de "secció de trombons" ja que la big band incloïa tan sols un trombó (*Jimmy Harrison* i més tard *Sandy Williams*). Per tant hauriem de parlar més aviat de secció de metalls, ajuntant el trombó amb els trompetistes. Aquest tipus de formació no era estranya en aquesta època, i també va ser utilitzada per la big band de Fletcher Henderson. Més o menys a partir de 1934 ja trobem una secció de trombons de dues persones (Sandy Williams amb *Fernando Arbello o Claude Jones*) i

---

[20] És interessant observar com molts dels músics de les primeres etapes del jazz reben títols "nobiliaris". Tant els músics blancs (Paul Whiteman, *King of Jazz;* Benny Goodman, *King of Swing*) com els negres (*King* Oliver, *Duke* Ellington, *Count* Basie).

[21] Aquest arranjament ens permet comparar les orquestres de Benny Goodman i Chick Webb en un exercici molt interessant que ens demostra com la interpretació és la base de tot. Les dues orquestres tocaven el mateix arranjament i la diferència és extremadament alta. Deixant a banda la diferència de tempo entre els dos arranjaments, la versió de Webb és molt més dinàmica, mentre que la de Goodman la podriem considerar gairebé descafeïnada i mancada de caràcter, dins de l'obsessió de Goodman per tocar perfecte i polit.

en gravacions de 1938 també podem escoltar seccions de tres trombons (*Sandy Williams, Nat Story i George Matthews*).

Tot i que la corda de trombons era molt reduïda i, per tant, limitada durant gran part de la història d'aquesta big band, el trombó té un paper prou important. És un so més desenfadat que el de la secció de Benny Goodman, en la línia de les big bands negres que triomfaran a partir de la dècada dels 40's (Duke Ellington i Count Basie). El so de la secció ja està plenament dins dels estandards de la secció de trombons de swing, i tot ser una secció de tan sols un o dos trombons, trobem una presència destacada de solos de trombó, i és que alguns crítics consideren que Sandy Williams era segurament el millor improvisador de l'orquestra de Webb.

SANDY WILLIAMS és un dels trombonistes que van lligats a la big band de Chick Webb**.** Sent un fan declarat de Jimmy Harrison, Williams va complir un dels seus somnis tocant amb aquest a la big band de Fletcher Henderson, però segurament l'etapa més important de la seva carrera va ser el llarg període en què va ser membre de l'orquestra de Webb. Schuller el descriu com: *"a blisteringly "hot" trombonist who had by 1933 fashioned an individual style out of an amalgam of Jimmy Harrison and Armstrong."*[22]*.* Sandy Williams va tocar en un gran nombre de big bands (Benny Carter, Coleman Hawkins, Don Redman...) i va complir un del seus altres somnis, tocar a la seva big band preferida, la de Duke Ellington, que segons ell era l'única big band que podia "*cut the Webb band on its own turf, the Savoy".*[23]

Entre els trombonistes que van passar per les files de Chick Webb també trobem noms com els de *Jimmy Harrison, Robert Horton, J.C. Higginbotham, Benny Morton, Claude Jones,...*

---

[22] SCHULLER, GUNTHER: *The Swing Era,* 295.

[23] DIETRICH, KURT: *Jazz Bones,* 77.

2.1.3 - Els trombonistes com a líders

Durant l'època daurada del swing, el trombó va anar guanyant protagonisme mica en mica dins de les big bands, fins al punt que alguns dels músics i liders més representatius d'aquest gènere són trombonistes, com per exemple *Glenn Miller, Tommy Dorsey o Buddy Morrow.*

Glenn Miller

Tot i que mai formarà part del panteó dels grans trombonistes de la història del jazz, la figura de Glenn Miller va ascendir fins al capdamunt de la música popular americana i s'hi va fer un lloc com a icona de l'època daurada del swing. Miller començà com a trombonista en big bands com les de *Ben Pollack, Benny Goodman, Ray Noble o The Dorsey Brothers*. Però ben aviat, l'any 1937, va provar sort amb la seva pròpia orquestra, aconseguint ràpidament un èxit aclaparador i trencant tots els rècords de ventes amb èxits que passen a formar part del repertori popular americà, com per exemple *In the Mood*, Moonlight Serenade*, Tuxedo Junction*, Pennsylvania 6-5000*,...* Aquesta big band va acabar precipitadament l'any 1942 quan Glenn Miller va renunciar a la fortuna que guanyava cada mes per allistar-se a l'exèrcit americà. Allí va dirigir la *Army Air Force Band* tocant per les tropes fins que l'any 1944 el seu avió va desaparèixer al Canal de la Mànega. La seva misteriosa desaparició va col·laborar en la transformació de músic a llegenda.



Glenn Miller

La big band de Glenn Miller tocava música de ball, swing en la línia de Benny Goodman, amb constants coreografies amb els instruments i barrets (utilitzats com a sordines[24]). Com a arranjador Miller aporta el que es coneix com a *The Miller Sound,* referint-se al seu tractament de la secció de fustes, i utilitza gran varietat de sordines pels metalls, produïnt d'aquesta manera un gran ventall de textures. Tot i ser trombonista, el paper del trombó no és gaire protagonista. Gairebé no podem escoltar solos de trombó, tan sols petites melodies de Miller, sovint amb la sordina *cup* o *solo tone.* Si bé el podríem ubicar dins del grup dels trombonistes melòdics, no es pot comparar amb *Tommy Dorsey, Jack Jenney, Buddy Morrow o Will Bradley*. Segons Bobby Hackett això creava molta frustració en Miller[25]:

> *Glenn was a frustrated jazz player. I think he would have given all his money if he could have played trombone like Jack Teagarden.*

La secció de trombons de Miller era formada per quatre trombons, un dels quals sovint era el mateix Miller al capdavant de la orquestra. Podem escoltar un exemple de passatge *featuring* la secció de trombons en l'obertura de la peça *Last Night*.* Es tracta d'un bon exemple de l'estil de la secció de Miller. Aquest es caracteritza per un swing molt "atresillat" i un so de trombons molt melós i amb un abundant vibrat de vara. La secció sovint utilitzava sordines *cup* com per exemple a *Moonlight Serenade*.* Cal destacar també l'ús de la *plunger* amb els seus efectes *wah-wah*. Fins i tot existeix un model d'aquesta sordina que rep el nom de *Tuxedo Mute* [26] degut a la cançó *Tuxedo Junction*.*

La big band de Glenn Miller va seguir en actiu després de la mort del seu fundador, i avui en dia encara segueix fent gires mundials. Aquesta orquestra ha servit de casa de joves músics, com per exemple *Jiggs Whigham,* que amb 17 anys va entrar-hi com a trombó solista i *lead,* cridant l'atenció del públic i la crítica.

Tommy Dorsey

Tommy Dorsey era un "trombonista *freelance*" de renom a les orquestres de swing de l'època degut a la seva tècnica prodigiosa i a les seves grans capacitats com a lector. Després de formar una orquestra de gran èxit amb el seu germà Jimmy l'any 1928 (*The Dorsey Brothers*),

---

[24] Veure la pàgina 83.

[25] DIETRICH, KURT: *Jazz Bones, 153.*

[26] Veure la pàgina 81.

Tommy va iniciar la seva aventura com a líder i director l'any 1935 amb un contracte amb la discogràfica *RCA Victor*. Tot i els seus intents inicials de tocar una música més *hot*, sembla ser que les pressions del mànager el van portar a fer una música més lírica, romàntica i vocal. L'orquestra de Dorsey es convertir en especialista en mitjos temps i sobretot en balades:

> *Sure, the bands of Ellington, Goodman, Basie, Lunceford and possibly one or two others could outswing Dorsey's. But [...] none could come close to Tommy's when it came to playing ballads[27].*

En aquesta època hi havia també altres trombonistes especialistes en balades, com per exemple *Lawrence Brown* (Duke Ellington), *Murray McEachern* (Benny Goodman), *Billy Rauch* (Casa Loma Orchestra), *Bobby Byrne* o *Jack Jenney*, però el trombó de Tommy Dorsey va passar a ser un símbol de *l'Era del Swing*. Quan parla de la big band de Tommy Dorsey, George T. Simon afirma[28]:

> *And yet throughout the twenty years of its almost continuous existence, its most pervading and distinguishing sound remained the warm, silken, sometimes sensuous, more times sentimental horn of its leader.*

Tot i tenir una carrera artística paral·lela[29] amb Glenn Miller, Dorsey porta el trombó al front de tot l'espectacle, no només estèticament sinó que és el protagonista de la música, sent l'instrument que toca gran part de les melodies i dels solos. Un dels primers èxits de Dorsey va ser l'any 1935 amb *I'm Getting Sentimental Over You*.* El seu característic so melòdic i vellutat juntament amb el gran èxit d'aquesta arranjament li van otorgar el títol de *The Sentimental Gentleman of Swing.*

Hi ha dues figures cabdals en les influències de Tommy Dorsey a nivell trombonístic: *Miff Mole* i *Jack Teagarden*. L'estela d'aquests dos músics es veu clarament en la claredat i consistència del so de Dorsey i en la seva tècnica i velocitat. Tot i això, Richard Sudhaler afirma que Dorsey tenia una *"instantly recognizable voice"* [30]. Aquest autor també explica que Carmen Mastren (guitarrista de Tommy Dorsey) deia que Dorsey explicava que *"I never played*

---

[27] Simon, George T: *The Big Bands,* 159.

[28] Ibíd., 160.

[29] Podem trobar una interessant disertació sobre les diferències estilístiques entre les big bands d'aquests dos trombonistes i líders a l'apartat dedicat a Tommy Dorsey del llibre de Gunther Schuller *The Swing Era*.

[30] Sudhalter, Richard M. *Lost Chords: White Musicians and Their Contribution to Jazz, 1915-1945, 362.*

anything original in my life. Everything I play is Miff Mole"[31]. Segons el crític de big band George T. Simon, la major influència per Tommy Dorsey va ser Jack Teagarden[32]:

> *But the man who inspired the most awe in Tommy was a fellow trombonist, Jack Teagarden. I saw it plainly one night - the only time I ever saw Tommy ill at ease and even a bit flustered. The occasion was the first Metronome All Star date, during which we recorded two sides by the winners of the magazine's poll. The first had featured a Teagarden solo, and since Tommy had also been picked as a trombonist, I suggested that he solo on the next tune. Tommy appeared embarrassed as he refused. "Nothing doing" he said. "Not when Jack's in the same room".*



Tommy Dorsey

El so de Tommy Dorsey és pur i vibrant, homogeni en tot el registre. Va acompanyat d'un vibrat molt característic de l'època que Dorsey explota magníficament. Aquest és un vibrat de vara molt ràpid i no gaire ample[33]. El seu control de l'aire li permet tocar llarguíssimes línies melòdiques, gràcies al suport del diafragma i la utilització de respiracions molt curtes (tot i alguna falsa creença, Tommy Dorsey no feia servir respiració circular):

> *Tommy Dorsey was without doubt one of the finest players of the trombone, best known for his beautiful fluid style, his vibrato and his silky tone. His breathing techniques and use of the diaphragm were exemplary, and his playing was characterized by extremely long phrases, helped by the ability to take breath quickly and thereby sustain the line.*[34]

Una altra de les característiques de Dorsey és el seu espectacular registre agut. Els arranjadors que treballaven per ell explotaven aquesta faceta i utilitzaven molt la que era la "nota preferida" del trombonista, el Db5. L'ús d'aquesta nota portava a utilitzar tonalitats un xic estranyes dins dels estandards de jazz de l'època, com E, Gb o A. Podem trobar exemples de

---

[31] Ibíd., 364.

[32] Simon, George T: *The Big Bands,* 164.

[33] Per a més informació sobre els tipus de vibrat veure la pàgina 60.

[34] Whigham, Jiggs: Jazz Trombone: *Concepts, ideas and examples, 70.*

la "nota preferida" de Dorsey en arranjaments com *I'm Getting Sentimental Over You*, Star Dust*, Once in a While** o *Who?*.

> *His perfect breath support, clean attack, and impeccably neat slide work enabled him to sing on the trombone's high register with unparalleled ease. It became his trademark and his ticket to popular stardom*[35].

Juntament amb el seu so característic i el magnífic registre agut, el tercer element que va lligat a la seva figura és l'ús d'una sordina en concret, la *"Clear Tone"*. Aquesta sordina també rep el nom de *"Solo Tone"* i va arribar a estar tan associada a la figura de Dorsey que fins i tot se l'anomenava *"Tommy Dorsey's Mute"*[36]. Un dels exemples més famosos de l'ús d'aquesta sordina el trobem a *Song of India**, però també la podem escoltar a *Liebestraum, Night and Day*, Indian Summer* o *Josephine* .

Un altre dels assoliments que es pot atribuïr a Tommy Dorsey és catapultar cap a l'èxit un del *crooners* més importants de la història del jazz, ***Frank Sinatra*** (que va debutar amb la big band de Dorsey l'any 1939). Dick Jones, un íntim amic de Sinatra afirma:[37] "*Frank's musical taste was developed at Tommy's elbow".* I segons moltes fonts, el mateix Sinatra va admetre que el trombó de Dorsey va ser una de les principals influències en la seva manera de cantar: *"Frank has often admitted how listening to Tommy helped him develop his phrasing, his breathing, his musical taste and his musical knowledge"* [38].

Però la magnitut de la figura de Tommy Dorsey eclipsava a tot trombonista que toqués a la seva big band. Ell era el trombonista del grup i no hi havia espai per a cap altre:

> *The reason I went with Stan [Kenton] was that he featured trombones. Most bands didn't featured trombones. If I go one with Tommy Dorsey I wouldn't get anything at all so I never went with him. "He he". Forget about him*[39].

---

35 SCHULLER, GUNTHER: *The Swing Era,* 680.

36 Veure la pàgina 79.

37 SIMON, GEORGE T: *The Big Bands,* 166.

38 Ibíd., 166.

39 CARTER, GRAHAM. *Stan Kenton: Artistry in Rhythm, Portrait of a Jazz Legend*: [DVD]. Entrevista amb Eddie Bert, min. 26:23.

2.2 - Duke Ellington: God's Trombones

La figura de *Duke Ellington* és clau per entendre la història de la música del segle XX. La seva orquestra és sens dubte una de les més influents de la història del jazz i la seva contribució al món del trombó també és enorme. Ho és gràcies a les seva genialitat com a compositor i arranjador, però també arran de la seva secció de trombons. Mercer Ellington afirma que *"the trombones were always Pop's favorite section in the band"* [40].

A la secció de trombons de *Duke Ellington* es va produir la conjunció de tres músics que van aconseguir una combinació perfecta entre ells més enllà de les seves grans capacitats i habilitats individuals. Aquests tres trombonistes van ser *Lawrence Brown, Juan Tizol i Joe "Tricky Sam" Nanton.* La secció que van formar es va mantenir estable durant tota la dècada de 1930 i fins ben entrada la següent, i rep el nom de ***God's Trombones***[41]. La irrupció d'aquesta secció va suposar la primera gran revolució per el trombó dins de la big band i va demostrar com tres músics amb unes personalitats tan pronunciades i diferents també poden crear una barreja única:

> *[...]there are quite a few fellows with different styles who could sound great together. Just think what Duke had! Tricky, Tizol and Lawrence, three not of a kind, making just about the most amusing section that ever happened along. You bet it was Duke's idea to put them together."* [42]

La secció de trombons era la preferida d'Ellington, i era un dels pilars del seu so. El *Duke* solia escriure els trombons disposats en tríades, com podem escoltar a *Ko-Ko** o *In a Mellowtone*.* També eren habituals els unisons, com a *Diminuendo & Crescendo in Blue*.* Ja des de bon principi els utilitzava en solis, com al primer *featuring* de la secció de tres trombons a *Slippery Horn*.* Però també eren molt freqüents les contramelodies, com a *In a Mellowtone*, Ko-Ko** o *Take the 'A' Train**. Una altra de les característiques dels arranjaments d'Ellington eren les combinacions d'instruments, on un trombó amb *plunger* podia anar acompanyat d'un clarinet i una trompeta amb sordina per exemple.

---

[40] ELLINGTON, MERCER: *Duke Ellington in Person,* 28.

[41] Rep aquest nom arran del llibre de poemes espirituals de James Weldon Johnson de l'any 1927: *God's Trombones: Seven Negro Sermons in Verse.* La figura de James Weldon Johnson és clau dins de la *Harlem Renaissence.*

[42] WELLS, DICKY: *Night People,* 91.

God's Trombones va ser la primera secció estable de tres trombons de la història de la big band. La divisió dels papers entre els tres trombonistes era molt clara, sent més aviat una repartició de funcions que la típica divisió jeràrquica comuna en les big bands del moment:

1er Trombó	**Lawrence Brown**	
		Tocava les parts de "lead" (les més agudes) i gran part dels solos. També requeien sobre ell els temes ràpids i les balades.
2on Trombó	**Juan Tizol**	
		Tocava bona part de les melodies d'influència llatina que ell mateix composava. Doblava frases amb els saxos o les trompetes degut a que el trombó que tocava era de pistons.
3er Trombó	**Joe "*Tricky Sam*" Nanton**	
		A més de tocar les parts més greus, era l'especialista en fer servir la sordina *plunger,* crucial en el llenguatge *ellingtonià.*

Quan aquests tres trombonistes van anar deixant la banda d'Ellington, els seus substituts entraven, no per tocar trombó 1, 2 o 3, sinó cobrir els papers i els rols de Brown, Tizol o Nanton. D'aquesta manera sempre trobarem un especialista en *lead,* que a més havia de complir totes les facetes de Lawrence Bron, un altre de *plunger* i generalment també un trombó de pistons.

Joe "Tricky[43] Sam" Nanton



Joe "Tricky Sam" Nanton

La figura i el paper de Joe Nanton és clau per entendre la música de Duke Ellington. La seva personalitat i creativitat musical van ser claus per establir les bases de la música *jungle* característica de la primera època de l'orquestra. Nanton va ser capaç de transformar en art l'ús d'un simple desembussador, la sordina ***plunger***. Amb aquesta sordina, Nanton va aconseguir apropar-se a la veu humana de formes gairebé inimaginables amb una sèrie de tècniques i efectes, com els *wa-wa's, growls, la tècnica imitativa de la veu ya-ya...* Els seus recursos il·limitats i la seva capacitat creativa el van convertir en un dels pilars del so *jungle* i del so de l'orquestra de Duke Ellington. Podem escoltar grans exemples en temes com *Ko-Ko*, It Don't Mean a Thing*, Blue Serge* o In the Shadow of the Old Apple Tree*.*

Ellington ja va poder gaudir d'un dels precursos de l'ús de la *plunger* als *The Washingtonians* gràcies al trombonista **CHARLIE IRVIS** (1924-26), i, des de llavors, sempre va comptar amb un especialista en aquesta sordina dins de les seves seccions de trombons. Nanton va substituïr a Irvis el juny de 1926 convertint-se en el primer trombonista de l'orquestra d'Ellington. Els origens i les influències de Nanton són molt diverses i es remonten a les etapes primigènies del jazz (*Jonas Walker, Johnny Dunn, Jack Green,...*). Segons Gunther Schuller, Nanton i Irvis també van ser influenciats per un dels primers trombonistes de St. Louis, *Jonas Walker*, *reputed to be the first to apply New Orleans 'freak' sounds to his instrument.*[44]

> *An ideal trombone section in the early days would have been Jimmie Harrison, Tommy Dorsey, Miff Mole and Tricky Sam. There would always have to be a place for Tricky.*[45]

[43] Tot i que pugui sembla el aquest sobrenom es deu als trucs que feia amb la sordina *plunger,* va ser *Otto "Toby" Hardwick* qui li va posar, degut a que: *He could always do with one hand what someone else did with two. Anything to save himself trouble - he was tricky that way.* (DANCE, STANLEY: *The World of Duke Ellington,* 61).

[44] SCHULLER, GUNTHER: *Early Jazz,* 326.

[45] WELLS, DICKY: *Night People,* 112.

La figura, la música, la tècnica i les influències de Nanton estàn magníficament explicades al llibre de Kurt Dietrich *Duke's Bones* (pàg. 19-49).

Juan Tizol

Aquest trombonista originari de Puerto Rico va ser un dels primers a introduir el trombó de pistons al jazz. Aquest instrument, tot i que minoritari, ha comptat amb grans intèrprets, entre els que sens dubte destaca *Bob Brookmeyer*. Tizol va entrar a l'orquestra d'Ellington l'any 1929 formant així la primera secció de trombons de la història ellingtoniana amb Joe Nanton. L'entrada de Tizol va canviar la forma d'escriure d'Ellington en molts sentits.

En primer lloc perquè ara comptava amb cinc metalls, i els podia separar en dues seccions. Els pistons de Tizol també li permetien escriure un trombó amb els saxos o utilitzar tons complicats per al trombó de vares. Tan als seus temes com en els altres, Tizol sovint era qui tocava la melodia principal, com per exemple a *Caravan*.* El so d'aquest trombonista era diferent als dels altres, era més fosc, més calurós. Això també era degut al trombó de pistons que tocava, que estava en C (quan generalment estan en Bb).

Segons Kurt Dietrich, l'entrada de Tizol a l'orquestra d'Ellington va ser en part per comptar amb un bon lector[46]. Un dels grans trombonistes de la big band d'Ellington durant els anys 50's, *Britt Woodman*, va explicar a Kurt Dietrich que Tizol tenia uns exercicis de lectura a vista d'una dificultat "diabòlica" amb els quals li agrada provar als nous membres de la banda[47]. I encara més enllà, Barney Bigard assegura[48]:

> *[...]no doubt the best musician in the band at that time [the late '20s and early '30s]. See, they all had a sound musical knowledge but Tizol could just transpose like mad. He could cover anybody's chair. All over the band, anywhere you put him in, he would go like mad. He was a terrific musician.*

Juan Tizol també va fer una gran aportació com a compositor, escrivint alguns dels temes més famosos de l'orquestra d'Ellington i de clars aromes llatins, com *Caravan** o *Perdido.* A més a més, Tizol ajudava a Ellington amb els papers de la banda, i, gràcies a les

---

[46] DIETRICH, KURT: *Duke's 'Bones,* 52.
[47] DIETRICH, KURT: *Duke's 'Bones,* 54.
[48] BIGARD, BARNEY: *With Louis and the Duke,* 57.

seves grans capacitats com a músic i amb la transposició dels instruments, ell feia les particel·les dels arranjaments.

Ellington valorava moltíssim a Tizol, del que n'arribà a dir que era *one of the finest musicians I've ever known*[49]. Al igual que el *lead* de la secció, Lawrence Brown, que assegurava que Tizol era *the pivot, the solid rock of the [trombone] section*[50]. Segurament l'única mancança que es podria trobar a faltar en Tizol era que no era un gran improvisador. La majoria dels solos de trombó requeien en els magnífics solistes Brown o Nanton, tot i que Tizol també en feia algun de tant en tant. Però això era una cosa que procupava a Tizol, i que va portar a una conversa molt interessant entre aquest i el *Duke* [51]:

> *Juan Tizol once asked gloomily, at one of the dressing-room sessions, "What do you see in my playing anyway, Duke? I don't call myself a hot man anyway." There was a hurt tone in his voice. "Not for me. I take all my solos straight. Sweet style."*
>
> *"Well, Juan" Duke said gently, "there are times when a writer wants to hear something exactly as it's written. You want to hear it clean, not with smears and slides on it. Besides, your style is good contrast to the more physical style of Johnny Hodges."*
>
> *"I play a legit tone." Juan said, as though accusing himself of something rather unforgivable. "Duke, what is there about my trombone tone?".*
>
> *"You get an entirely different quality". Duke said. "It's real accurate. So may look on the valve trombone as an auxiliary instrument, and it's your main instrument. That's a hell of an obligation. You got to live up to those valves and you do, Juan, you do. You know how many slide trombonists use a slide so they can fake, and when you object they say, 'Watta ya thing this has got on it - valves?"*
>
> *"If there was any room in legit, I'd still go back to legit," Tizol said. He seemed inconsolable. "I like legit because I could feature myself better in legit than in a jazz band. I don't feel the pop tunes, but I feel La Gioconda and La Boheme. I like pure romantic flavour. I can feel that better."*

---

[49] Ellington, Edward: *Music is My Mistress,* 56.

[50] Dance, Stanley: *The World of Duke Ellington,* 117.

[51] Originalment a *The New Yorker,* reimprès a un parell de llibres com a *The Duke Ellington Reader* de Mark Tucker.

> *Duke said to the room at large. "Juan's go inhibitions. He won't ad-lib. Once on the Twelfht Stret [R]ag, he did some adlibbing. Only time he ever did".*
>
> *..."You're a hell of a good man, Tizol" Duke said, making a final effort to comfort his trombone. "We need a man who plays according to Hoyle. A guy who does only one thing but does it for sure, that's it."*
>
> *"I'm only legit," Tizol said.*

Lawrence Brown

La irrupció de Lawrence Brown la primavera de 1932 va ser reveladora per a Ellington: *In 1932 trombonist Lawrence Brown came in, and the classic Ellington period may be said to have begun*[52].Brown va completar un trio de veus distingides amb Tizol i Nanton, que ja formaven part de l'orquestra:

> *the addition of Brown gave the band not only a virtuosic new soloist, but also produced the first prominent trombone trio in a jazz band, a device Ellington was quick to exploit*[53].

Efectivament, Duke Ellington no va tardar gaire a utilitzar la seva prominent secció de trombons, i, per exemple, el 18 de Maig de 1932 ja trobem el primer *featuring* de la secció al tema *Slippery Horn** (on fins i tot s'atreveix a escriure un F5, mai vist anteriorment en un arranjament). Brown era un trombonista complet com pocs: A més a més d'un *lead* fantàstic, Brown era un magnífic intèrpret de balades en la línia de *Tommy Dorsey o Billy Rauch*. O potser hauriem de dir que aquests dos van ser-ho en la línia de Brown, ja que aquest fins i tot va precedir-los en alguns anys. Com feia amb els seus grans solistes, Ellington va escriure un *concerto* per ell: *Yearning for Love (Lawrence's Concerto)*.* Va ser el primer



Lawrence Brown

52 ULANOV, BARRY: *Duke Ellington,* 21.

53 DIETRICH, KURT: *Duke's 'Bones,* 72.

trombonista d'una orquestra negra a desenvolupar aquest estil líric, molt influenciat per la seva passió pel *cello*[54]:

> *Why can't you play melody on the trombone just as sweet as on the cello? I asked myself. Everybody was playing so loudly and raucously on trombone. I wanted a big, broad tone, not the raspy tone of tailgate, and if you think of the cello you can see how it influenced me.*

También trobem en Brown, una vegada més, la influència del llegendàri Miff Mole:

> *[...]the musician I liked was Miff Mole. His work was very artistic and technical. To get the smoothness I wanted, I tried to round the tone too much instead of keeping it thin. Mine, to my regret, has become too smooth. It doesn't record well, because it isn't sharp enough. I think Tommy Dorsey was the best tone man I ever heard. He could keep his tone so thin, keen and cutting. I don't have that. I have the 'ooo' but not the 'eee', and in all of the recordings you get that baritone horn sound.*[55]

A més a més d'un gran trombonista melòdic, Brown era tot un virtuós (*Sheik of Araby*)* i la seva prodigiosa tècnica li permetia tocar a unes velocitats gens usuals durant la dècada de 1930 en un trombonista (*Braggin' in Brass*)*:

> *Nobody ever heard a trombone player like that. Nobody knew who he was or anything because nobody ever went to California. I never heard nothing [sic] so fast. I never heard a trombone player like that, not like Lawrence was playing in those years.*[56]

Lawrence Brown va ser un dels trombonistes que més temps va passar a la big band d'Ellington (1932-1950 i 1960-1969), tot i que no és cap secret que la relació entre el trombonista i el director era complicada, fins i tot "*abrasive*" segons paraulers de Collier[57]. Durant la seva llarga estada a l'orquestra, Brown va arribar a tocar tots els papers dels membres de la secció de trombons, i es podria dir que va arribar a ser el *Trombonista Ellingtonià Total*: el paper de *lead,* els temes ràpids, els melòdics, els solos, les melodies associades a Tizol, i fins i tot el paper d'especialista en *plunger* lligat a Joe "*Tricky Sam"*

---

[54] DANCE, STANLEY: *The World of Duke Ellington,* 119.
[55] Ibíd., 120.
[56] Entrevista amb Quentin Jackson (Duke's 'Bones).
[57] COLLIER, JAMES LINCOLN: *Duke Ellington*, 129-130.

Nanton. Lawrence Brown no era molt *fan* de tocar la *plunger,* fet que fins i tot va conduir a dures discussions amb Duke Ellington. Tot i això va demostrar ser molt capaç amb aquesta sordina:

> *I don't like using the plunger [...] but I imitate the tops -Tricky. That buzzing breaks your lip down and you have to wait a little while to get back to normal. Another problem is that there's no way to get anything to fit in there unless you change the tuning. The back pressure from the plunger and the mute takes the horn out, so you have to try to tune it with your hand. At least, I try to tune it there, because I don't feel like changing positions to fit the tone. It's all right when you've got someone who can do it in the third chair, where the parts are neither high nor important, but the first chair is important and usually the first man won't touch it. It can really mess your lip up so that you won't be able to play straight at all.*[58]

És un llàstima que Lawrence Brown no sigui un trombonista més valorat avui en dia, ja que va ser un gran precursor del trombó al jazz i un músic completíssim en tots els aspectes. Això no era una cosa gaire usual a la dècada de 1930, i tampoc ho és avui en dia. En paraules de *Gunther Schuller*[59]*:*

> *Certainly the major new voice [to join Ellington in 1932] was Lawrence Brown, an extraordinary versatile trombonist who brought a number of unique musical qualities to the orchestra and to Duke's sonoric palette. I believe the impact that Brown had on the so-called Ellington effect... has never been fully appreciated. Not only did the Ellington band become the fist to acquire a permanent trombone trio, but Brown was the first trombonist of major black orchestra to develop a full-blown ballad and lyric style. This was some years before the emergence of players like Tommy Dorsey and Jack Jenney, still a time when the trombone was associated almost exclusively with "hot" jazz, and hadn't quite lost its New Orleans "tailgate" ancestry. Brown, as leader of Ellington's secton, was not only a great lyric player, but his solo style was so unique that it was virtually inimitable. At the same time he was no less of a "hot" improviser and as a result there was no role (other than the "growl and plunger" technique, handled by Joe "Tricky Sam" Nanton) to which Brown could not be assigned. Such versatility was unprecedented in the 1930s and is still relatively uncommon today.*

---

58 DANCE, STANLEY: *The World of Duke Ellington*, 125.

59 SCHULLER, GUNTHER: *The Swing Era,* 46-47.

Altres

A més a més dels trombonistes que van integrar la *God's Trombones,* són molts més els que van passar per aquesta big band, com per exemple *Claude Jones, Tyree Glenn, Quentin "Butter" Jackson o Britt Woodman.* Les diverses seccions de trombons de Duke Ellington i els trombonistes que hi van passar són estudiats molt a fons al llibre de Kurt Dietrich *Duke's 'Bones [Ellington's Great Trombonsits]* i, per tant, no té molt sentit que jo aprofundeixi més en aquest apartat tenint aquesta magnífica obra a l'abast[60].

La figura i la música de Duke Ellington també han estat objecte de nombrosos llibres i monografies. Si es vol ampliar la informació sobre aquest tema recomano tres llibres "de capçalera": *Music is My Mistress (Edward Kennedy "Duke" Ellington), The World of Duke Ellington (Stanley Dance),* i *The Swing Era (Gunter Schuller).*



Count Basie & Duke Ellington (1961)

[60] Aquest llibre es pot trobar a la biblioteca de l'ESMUC.

2.3 - Count Basie

> *That the Basie band has been from its inception a master of swing could hardly be disputed. It is and always has been a magnificient "swing machine" and in its early days was frequently much more than merely that.*[61]

L'orquestra de Count Basie és un dels clars referents del so de Kansas City, i és, sens dubte, el màxim exponent de les orquestres negres de swing. Count Basie era membre de la big band de *Benny Moten*, i quan aquest va morir, Basie en va prendre el relleu i la va transformar en la seva orquestra. Entre les files d'aquesta seva magnífica big band hi havia alguns dels músics més importants del moment, com *Walter Page, Jo Jones, Freddie Green o Lester Young*. Va comptar també amb les col·laboracions d'alguns dels millors cantants de la història, com per exemple *Billie Holiday, Ella Fitzgerald o Frank Sinatra*. L'orquestra de Basie era el swing en persona.

Count Basie no és un compositor com Duke Ellington, ni compta amb *staff arrangers,* que li arrangin tot un repertori, sinó que té diversos arranjadors que faran des de temes a produccions senceres per a Basie (*Eddie Durham, Buster Harding, Sammy Nestico, Neal Hefti, Thad Jones, Melba Liston, Quincy Jones,...*). Una de les característiques de la primera època de la big band de Basie van ser els *head arrangements,* com explica Francesc Capella[62]:

> *No hi ha ni temps ni diners per a arranjaments, i molts músics no tenen un nivell fluid de lectura, així que la banda desenvolupa "head arrangements", apresos de memòria i realitzats per els propis músics en la dinàmica dels assajos i les actuacions. En aquestes condicions de treball les orquestracions es caracteritzen per la seva senzillesa, per la utilització del riff com a recurs bàsic, i per la importància dels solos. Les formes musicals recorrent són el blues i les variacions sobre "I Got Rhythm".*

El trombonista **Dicky Wells** ens aporta un exemple de primera mà del funcionament de la banda en aquestes primeres etapes[63]:

> *"Come on," Basie said, "take your axe out, and sit down and blow with the cats. See if you like it."*

---

61 Schuller, Gunther: *The Swing Era,* 225.

62 Capella, Francesc: *Història del Jazz: L'era del swing (apunts),* 8.

63 Wells, Dicky: *Night People,* 55.

"Where's my music?" I asked.

"Sit in and see what happens," he said.

I took Ed Durham's place and they had only the two trombone parts for Dan Minor and Benny Morton.

"Grab a derby[64] and start fannin'!" Basie called.

I was so busy getting my kicks, because Billie Holiday was there, and Jimmie Rushing, and Herschel Evans, as well as Pres (Lester Young). Herschel and Pres had their battle going, and it was the swingingest band I had been in since Fletcher's. Basie would start out and vamp a little, set a tempo, and call out, "That's it!". He'd set a rhythm for the saxes first, and Earle Warren would pick that up and lead the saxes. Then he'd set one for the bones and we'd pick that up. Now it's our rhythm against theirs. The third rhythm would be for the trumpets, and they'd start fanning with their derbies. (Derbies were very effective with brass sections then, and it's too bad they're so little used now. Derby men like Lips Page, Sidney De Paris, and Harry Edison could always make your insides dance.). The solos would fall in between the ensembles, but that's how the piece would begin, and that's how Basie put his tunes together. He had a big band, but he handled it as though it were six pieces.

Dicky Wells va entrar a la big band de Count Basie el juliol de 1938 en el lloc d'*Eddie Durham* (trombonista i guitarrista que va fer una important carrera com a arranjador per a *Count Basie, Artie Shaw, Glenn Miller,...*) i en va ser membre durant onze anys. Va formar secció amb **Benny Morton** *i Dan Minor.* Dicky Wells feia bona part dels solos, mentre que Benny Morton era el *lead,* com explica aquest últim[65]*:*

[...] big bands would play four or five hours a night, and play hard, so you couldn't expect a man to play solos and all the leads, too. I played lead with Basie, but when I was with Henderson it depended on who the other trombone was. Claude Jones and I would split the lead. That would come about when a man had the ability to play both, but I played more of the jazz than Claude. On the two albums[66] I made with Dicky

[64] Veure la pàgina 83.

[65] Dance, Stanley: *The World of Swing*, 289.

[66] Es refereix a dos àlbums de Dicky Wells de 1958 i 1959. Veure l'apartat 7.2.

Wells, you had a fine musician in George Matthews, who could play the leads so that Dicky and Vic Dickenson were fresh enough to give their all in the solos.

Són molts els trombonistes que van passar per la big band de Count Basie, com per exemple *Vic Dickenson, Quentin "Butter" Jackson* i fins i tot *J.J. Johnson* (durant uns mesos de l'any 1945). Però entre tots aquests voldria destacar-ne dos, **AL GREY** i **BENNY POWELL.**

AL GREY va arribar a la big band de Basie l'any 1957 provinent de l'orquestra de Dizzy Gillespie, de la qual, segons Stanley Dance[67], va emportar-se'n *the spirit of gaiety and humor that emanated from Dizzy.* Va ser membre de la big band de Basie en dos períodes, 1957-1961 i 1964-1977. Grey és un dels trombonistes més originals i amb un enfocament més particular al jazz d'aquesta època. El seu grandíssim sentit de l'humor es transmet en cada nota que toca, i ho fa gràcies també al seu domini de la *plunger.* Grey va agafar l'herència dels grans especialistes en aquesta sordina i la va modelar a la seva forma i gust. Ell va ser un dels últims músics en desenvolupar l'art de la *plunger,* fins i tot assumint-ho en un dels seus àlbums, *The Last of the Big Plungers* (1959). L'estela dels grans especialistes en aquesta sordina es va diluir durant les dècades posteriors fins arribar al present, quan de la mà sobretot de *Wycliffe Gordon,* la tradició que van elevar a art músics com Joe "Tricky Sam" Nanton o Al Grey ha tornat a la primera plana del jazz.

El mateix Al Grey explica la seva experiència amb aquesta sordina[68]:

When I was with Lionel Hampton, he had Sonny Parker singing. He could holler the blues and he used to make me want to express a happy humorous feeling. So sometimes I would get to play fill-ins with Sonny. After I got comfortable with Basie, Joe Williams was singing the blues one night at the Blue Note, and I was feeling pretty good, and he hollered something that reminded me of Sonny. So I just picked up the plunger and made a figuration. "That's it," Basie said, 'keep it in!'.

From there on, I started to develop the plunger. Some people thing it's a freak thing, but it's not. It's a desenvelopment, because you can find the same notes with the plunger as with the open horn. I think we need more humor in music today, too,[...]

---

[67] DANCE, STANLEY: *The World of Count Basie*, 206.
[68] Ibíd., 207.

Són nombroses les ocasions en que Basie o els seus arranjadors van aprofitar la veu de Grey amb la plunger i el van utilitzar en mode *featuring* i de solos. Uns grans exemples són *Makin' Whoopee*, The Plunger, The Spirit is Willing* o Tall Cotton.*

Un dels àlbums més reconeguts per la crítica, i sens dubte un dels millors que mai va gravar la big band de Count Basie és *The Atomic Mr. Basie,* de l'any 1958. A través dels magnífics arranjaments de Neal Hefti (com per exemple *Flight Of The Foo Birds**) i Jimmy Mundy (com *The Late Late Show**), hi podem escoltar la big band en tot els seu esplendor, amb músics com *Snooky Young, Thad Jones, Frank Wess, Eddie "Lockjaw" Davis, Frank Foster,...* La secció de trombons d'aquest àlbum està formada per *Al Grey, Henry Coker i Benny Powell*, i en podem escoltar un magnífic *featuring* al tema *Teddy the Toad*.*

Jiggs Whigham va substituir Al Grey a la big band de Basie, i hi ha una anècdota que em va explicar el mateix Jiggs en una entrevista[69]:

> *I replaced Al Grey, with the famous plunger mute. [...] Al had a fight with Basie and he took the music with him! hahaha!!. So when I came there was no music, there was just an empty music stand and I had to look at the side and... Some stuff I knew obviously for listening to the records, but some of the stuff, the new arrangements,... I was feeling like "What's going on here!". [...] We did a concert, and the first half of the concert I was trying of kind a sound like Al Grey, with the plunger and all that... And Basie walked up during the break and came up to me and said: "It sounds really good, but you know what? I want you in the band because I want to hear how you play, not sounding like Al Grey, I want you to play like you play!". It was really sweet of him to say so I tried.*

L'any 1951, Count Basie va fer una reforma a la big band, creant el que s'anomenaria col·loquialment "*New Testament" Band,* sent *The Old Testament* la banda de les dècades dels 30's i 40's. En aquesta nova banda hi va entrar un altre grandíssim trombonista que es faria un nom en aquesta orquestra, **Benny Powell.** Un dels solos més famosos d'aquest trombonista és al mític *April in Paris** de 1955. Powell utilitzava un trombó amb transpositor durant aquella època, i sembla ser que la big band de Basie no va incorporar el trombó baix fins a meitats de la dècada de 1960. Després de deixar la big band del *Count* l'any 1963, Powell va tocar amb orquestres com les de *Duke Pearson, Thad Jones, Terry Gibbs,...*

---

[69] Whigham, Jiggs: *Entrevista via "Skype" amb l'autor el 17 de març de 2014.*

2.4 - Woody Herman

La big band de Woody Herman va ser una de les big bands amb una de les trajectòries més dilatades de la història del jazz i també una de les més influents. A aquesta orquestra se l'anomenarà de maneres molt diferents al llarg de la seva història, des de *The Band that Plays the Blues* a *The Swingin'est Big Band Ever,* però les diferents etapes de la seva història es coneixen com a *Herds* (ramats).

A la *First Herd* trobem un trombonista que va marcar una època, **Bill Harris.** Harris va passar per big bands com les de *Gene Krupa o Benny Goodman,* però el seu nom va lligat a la big band de Herman. Va entrar-hi l'any 1944 i hi va romandre intermitentment fins el 1959, participant en alguns dels primers èxits de l'orquestra de Herman com per exemple *Bijou*.* Harris era un trombonista molt versàtil amb un registre molt extens i amb un ús molt personal dels glisandos i els vibrats. No era un trombonista del *bebop*, sinó que tenia unes influències més tradicionals, com podem observar en els nombrosos solos amb la big band de Herman (*Goosey Gander*, Wild Root,...*). Bill Harris va ser, sense cap mena de dubte, un dels millors trombonistes d'aquella època i també un dels més influents pels joves trombonistes del moment, com el mateix *J.J. Johnson.*

Entre la llarga llista de trombonistes que van formar part d'aquesta orquestra destaquen *Phil Wilson i Bobby Burgess,* i també la presència de joves promeses com *Jim Pugh* o *John Fedchock.*

2.5 - Stan Kenton

L'aportació d'Stan Kenton i la seva big band al so de la secció de trombons no pot ser mai infravalorada. La figura d'aquest director pot crear opinions enfrontades, però la seva contribució al jazz és importantíssima. En primer lloc, i per aclarir un dels punts més controvertits al voltant de Kenton, cal aclarir un aspecte: la big band de Kenton no era una big band de *swing:*

> *It was not swing, in the way that Goodman and Shaw were swing; it was something new, and there was a tremendous excitement generated. Part of it was Stanley himself, a lot of it was the music, much of which he had written, and it just knocked the kids out. They had come to dance, but would end up standing in front of the bandstand, hour after hour.*[70]

Se li poden posar moltes etiquetes al llarg de la seva història, des de *jazz progressiu,* influències de la música simfònica, llatina (sent-ne un dels pioners, gairebé al mateix temps que *Dizzy Gillespie*),... Però la de Kenton mai va voler ser una big band de swing com les de *Count Basie o Woody Herman*. Stan Kenton era un innovador, estava obsessionat en tocar constantment coses noves, ja fós a través de la seva canviant formació o mitjançant els estils que tocava. La seva big band es va convertir, sense cap dubte, en un dels màxims exponents del so orquestral de jazz de la *West Coast.* Ell mateix descrivia així la seva música[71]:

> *[...] very dramatic in content; all the introductions sounded like Paramount Pictures fanfares, and the endings like MGM closing the picture. They were full of choppy off-beats and experimental things that were actually very crude, but somehow, crude as everything was, there was enough heart in the band to attract attention.*

El seu estil es contraposa al de *Miller, Dorsey o Basie*, és molt més agressiu, el swing és molt més punxegut, i fins i tot podriem afirmar que en certs aspectes la seva música és més sofisticada*.* Realment era un big band que impressionava amb els seus arranjaments, gràcies als seus espectaculars solistes, a l'inmens registre que tenia, al seu gran ventall dinàmic i per la polidesa de la seva interpretació. Count Basie, quan escoltava una de les transmissions d'un concert de Kenton al Palladium, va dir als seus músics: *That will be the next King!* [72]*.*

---

[70] Entrevista de Michael Spark a Audree Kenton, febrer de 1975.

[71] Kenton, Stan: *AFRS "Jazz Book",* finals de 1961.

[72] Bandleaders Magazine: *Stan Kenton,* gener de 1946.

Kenton va obtenir ràpidament un gran èxit comercial arran de temes com *Eagle Beaver** o *Tampico*.* Alguns d'aquests temes, com *Eagle Beaver,* els podem incloure dins de la tradició del swing, però ben aviat Kenton va començar a marcar un nou camí. Un exemple d'aquest nou rumb el trobem al tema de 1945 *Southern Scandal*,* que conté moltes de les característiques que marcaran el so de Kenton durant les següents dècades: metall potents, un registre extrem amb trompetes molt i molt agudes, melodies tocades per trombons, solos agressius de trombó, i un estil que fuig del clàssic swing:

> *the orchestra sounds big, bright, and ballsy, wonderfully impressive in 1945, and still 'modern' in big-band terms even into the next century. Buddy Childers' scream-trumpet tops the high-powered brass near the start, in direct contrast to the calming interplay between Stan's piano and Max Wayne's bass. Freddie Zito's aggressive trombone solo came to be seen as a Kenton trademark, perfected in future bands by the likes of Kai Winding and Milt Bernhart. But must of all, "Southern Scandal" defies convention, combining elements of swing within a rigid, formal framework. The critics, sensing a further erosion of their traditional reference points, hated it. Kenton fans loved the juxtaposition of the two styles, the intensity of the beat, and the polished, incisive orchestral perfomance*[73]*.*

A partir de l'any 1946, i gràcies a l'arribada de l'arranjador Pete Rugolo, la big band de Kenton es va acostar cap al que s'anomena *progressive jazz*, convertint-se en un primers exponents del que s'anomena *Third Stream:*

> *Little by little, I started bringing in the more modern stuff, and at first the guys in the band weren't crazy about it, because they said it didn't swing. They liked Basie. But slowly they came around. The trumpet players especially had never seen writing like it, where they would have to come in a different times and all that, and after a while they started to enjoy the challenge. [...] I'd bring in some of these progressive arrangements, and the guys had never played anything like that before. They'd say, 'Hey, I have a wrong note here,' and I'd say, 'No, I want you to play it like that.' They were used to playing all the old-time things, and I introduced these new ideas to Stan. He played everything open in the early days, and I like to experiment with different timbres and tone colours. I'd put maybe two trumpets in a Harmon, on in another king of mute, and leave one open, opening up all kinds of tone colours. Stan was wondeful, he never changed a note. He thought the more modern the better.*[74]

---

[73] SPARKE, MICHAEL: *This is an Orchestra!*, 35.

[74] RUGOLO, PETE: *Entrevista amb Terry Vosbein.*

Al llarg de la seva dilatada carrera, Kenton va utilitzar tot tipus d'instruments, des de grans seccions de corda a trompes o *mellophoniums.* Un dels punts culminants d'aquesta *Third Stream* de l'orquestra de Kenton és un disc en col·laboració amb el compositor Bob Graettinger, *City of Glass*,* de 1948. Un disc que té, segurament, més de música contemporània que de jazz.

The Trombone Sound

Als primers assajos de la big band, el setembre de 1940, l'orquestra comptava amb tan sols un trombó, però ràpidament, l'any 1941, ja va incorporar-se'n un segon. En els seus inicis també comptava amb tres trompetistes i una secció de saxos completa, amb cinc fustes. Ben aviat, l'any 1942, el pes del so de la big band va començar a virar envers la secció de metalls, amb l'incorporació de *Bart Varsalona* com a tercer trombó a més a més d'un quart trompetista. Tampoc va trigar gaire en afegir un quart trombonista, el maig de l'any 1944. Segons Paul Bauer[75], aquest ràpid creixement de la secció de trombons es deu a que el trombó era l'instrument preferit de Kenton, qui, segons Bauer, somiava des de bon principi amb una secció de trombons com mai s'havia vist abans:

> *Someday I'm going to have five of those guys hitting those low A's and A-flats because I love them so much.*

La tradició de *leads* que van passar per la història de l'orquestra de Kenton van establir un tipus de so molt concret per la secció de trombons, conegut com *The Trombone Sound.* Segons explica *Mike Suter* [76] (trombonista de la big band de Kenton), hi ha dos tipus de so d'aquesta secció de trombons:

- ***1940-1946****:* So dictat pels arranjadors i derivat de la jerarquia típica de les big bands de l'època on la "cadena de comandament" provenia del trompeta lead.

- ***1946-1978****:* So producte d'un "pensament independent" i que incorpora les característiques que definiran el *Trombone Sound* de les seccions de Kenton.

[75] Bauer, Paul: *The Trombones in the Orchestras of Stan Kenton, ITA Journal Vol 10 #3,* 25.

[76] Suter, Mike: *Three Kenton Lead Trombonists [http://www.bjbear71.com/Winding/kai-kenton.html]*

El trombonista responsable d'iniciar aquest canvi l'any 1946 i d'establir les bases del so dels trombons *kentonites* va ser ni més ni menys que **KAI WINDING.** Winding va ser un dels primers trombonistes de bebop que van arribar a la big band de Kenton i la seva sensibilitat musical es va extendre a tota la secció. Va substituir a *Freddie Zito* ocupant la cadira de *lead* que fins llavors requeia sobre *Ray Klein*:

> *All lead men of quality affect the sound of a section - guys in the section copy the lead man's sound without realizing it. That's why when Kai played lead, the trombones sounded so different than when Ray was leading - you never heard a section change sound and timbre so much. Didn't sound like the same section at all!*[77]

Mike Suter recorda el que Kenton li va explicar sobre un dels primers assajos de la big band amb el trombonista danès (Suter no cita directament sinó que parafraseja):

> *Kai Winding drove me crazy. I'd rehearse a tune and tell the brass to play a certain note short - BAP! But not Kai. He'd play it BOPP! Long, much longer than I wanted. I'd stop the band and correct Kai - tell him exactly what I wanted. He'd nod his head in apparent agreement, and we'd start again. And this time it would still be BOPP! Except that this time he'd bring two or three other players along with him, asking for - sometimes angrily demanding - BAP!; and no matter how many times he'd nod in agreement, it always came out BOPP! Before long he had the entire band doing it, and I just gave up."*

Aquest exemple és molt gràfic de com Winding va aportar la seva visió musical i el seu caràcter a la big band. Un altre dels trombonistes de Kenton, *Bill Russo*, assegura que Winding *formed the trombone section into an expansion of himself. [...] This was a soloistic approach to ensemble playing, and it spread to other sections of the orchestra*[78]. Kenton li va donar molta llibertat, fins al punt que li permetia canvir fins i tot figuracions o articulacions. Els altres trombonistes de la secció havien de seguir-lo i intentar endevinar per on aniria cada frase[79]:

> *His style was unique, and Stan wisely allowed him much freedom. Even when playing lead over the section, Kai would change figures and inflections as his feelings dictated, and we all got pretty good at anticipating this and following him. It was kind of a game, like a steeplechase. Sometimes Kai would even become nettled because we had*

---

77 ANTHONY, AL: *Carta a Michael Sparke, 5 de març de 1999.*
78 RUSSO, BILL: *Entrevista a BBC Radio, 1963.*
79 BERNHART, MILT: *Carta a Michael Sparke, 2 de juny de 1972.*

> *second-guessed an especially intrincate variation on the original part, but it certainly kept us on our toes.*

Però un dels canvis més importants que va introduir Kai Winding va ser, sens dubte, el fet de tocar sense vibrato (o gairebé sense, en comparació amb les altres big bands de l'època). El mateix Winding ho explica[80]:

> *Before I went with Kenton, most brass sections used lots of vibrato - big, fat wah-wah tone. I didn't much like vibrato. Still don't. I got the trombones blowing very pure, very straight, and pretty soon the rest of the band was doing the same thing. Instead of a sweetish, melodious quality, we had this tremendous zing, a kind of open blare that hit the audience right between the ears.*

Aquest aspecte és de vital importància. És un factor que va conduir al famós *Wall of Sound* de Kenton. Un so molt més cru, més directe que en les big bands del moment degut a la falta de vibrato. Aquest *Wall of Sound* de Kenton (concepte que més tard també empraria *Phil Spector*) també es va formar degut al tipus d'escriptura que va iniciar Pete Rugolo, amb un estil gairebé "coral", amb *voicings* molt oberts que, sumats al gran registre de la big band, contribueixen a crear el mur de so característic de la big band d'Stan Kenton. Alguns dels arranjaments on podem escoltar Winding són *Across the Alley from the Alamo*, How am I to Know** (on el trombonista *Skip Layton* fa gala d'un registre agut estratosfèric), *Interlude** ...

Aquestes innovacions estilístiques que va iniciar *Kai Winding* es va anar passant "de *lead* en *lead",* i tots els grans trombonistes de la big band de Kenton van contribuir a fer-ne una de les insígnies del so de la big band. Un altre *lead* que va fer una aportació indispensable al so dels trombons kentonians va ser **Bob Fitzpatrick.** *Fitz* va ser membre durant molts anys de l'orquestra de Kenton (1950-52, 1954-57, 1961-66), i segons Mike Suter va fer dues grans aportacions a l'estil de la secció.

En primer lloc va introduir la tècnica del *Breath Attack,* que permet articular notes sense la llengua, tan sols amb un atac d'aire. Ho podem apreciar gairebé sempre en un context de balada, i Mike Suter ens suggereix el soli de trombons del tema *I'm Glad There's You** (i que a la vegada és un gran exemple per escoltar el "no ús" del vibrat).

---

[80] Sparke, Michael: *This is an Orchestra!*, 50.

L'altre aspecte que va canviar Fitzpatrick va ser la relació de les dinàmiques dins de la secció de trombons. Generalment els *leads* de l'època tocaven sempre una mica més fort que la resta de la secció, cosa que resultava útil perquè els ballarins escoltessin bé les melodies. Però Fitzpatrick demanava als seus companys de secció que toquessin amb el mateix volum que ell, i als trombons baixos o la tuba que fins i tot toquessin més fort. Les freqüencies agudes ja sobresurten de la secció de manera natural, i, per tant, tot i tocar més fluix es pot seguir apreciant la veu principal a la vegada que s'aprecien molt millor les harmonies (*més informació a l'apartat 3.1*). Podem escoltar a *Fitz* liderant la secció en arranjaments com *Fitz*, Ruben's Blues o Thisbee.* Durant uns mesos de l'any 1963, Jiggs Whigham va substituïr Bob Fitzpatrick com a *lead*, i és així com explica la seva adaptació a l'estil kentonià[81]:

> *The guy I replaced was Bob Fitzpatrick, who'd been there for many many years before me, so the style was already been set with that kind of no vibrato and a certain of style going "ya-ya-ya-ya"* (el canta)*, kind of it, that sort of sound sometimes. So I tried to use that as a guide. And I watched Stan's face! He was standing in front of the band, and if he liked what he heard he smiled. And if he didn't liked what he heard he wouldn't smile. So I wanna keep the smile all the time!*

Un dels trombonistes que millor representa la figura del *lead* kentonià és **BOBBY BURGESS.** Tot i que la seva estada a la big band de Kenton va ser molt curta, entre els anys 1952 i 1953, podem disfrutar del seu so opulent i la seva gran classe i estil en alguns dels millors discs de la big band, com per exemple *Sketches on Standards* o *New Concepts of Artistry in Rhythm.* Aquest dos àlbums també són una magnífica oportunitat per escoltar un dels més grans, **FRANK ROSOLINO**, en un context de big band (*Frank Speaking*, 23 Degrees North 82 Degrees West**). En aquests dos àlbums podem escoltar a Burgess de *lead* (també en alguns solos) conduint magníficament la secció en temes com *This is an Orchestra!*, You Go To My Head*, Sophisticated Lady*, Over the Rainbow*, There's A Small Hotel* o Shadow Waltz .*

Conegut també pel sobrenom de *Butter,* Burgess també va ser *lead* de la big band de Woody Herman a finals de la dècada de 1960, i Herman en parla així:[82]

> *All the younger guys looked up to him. He was the 'old man' in the horn section at the time and all the guys looked to him for guidance. Butter made most of the musical decisions, and he kept the guys laughing with his stories, too!*

---

[81] WHIGHAM, JIGGS: *Entrevista via "Skype" amb l'autor el 17 de març de 2014.*

[82] MONCELLI, CHRIS: *Remembering "butter", ITA Journal Vol 25 #4,* 51.



KENTON'S ALL-CONN TROMBONE SECTION, standing, left to right: *George Roberts* (70H), *Bill Russo* (6H), *Bob Burgess* (6H), *Frank Rosolino* (6H), *Keith Moon* (6H), with *Stan Kenton* center, kneeling.

L'any 1972, Burges es traslladа a Stuttgart per tocar amb la SDR Studio Orchestra i finalment acaba vivint durant al voltant d'uns vint anys a Europa. Al vell continent comparteix molts concerts amb Jiggs Whigham, que el recorda de la següent manera[83]:

> *When I was young, I remember going downtown in Cleveland to listen to records. This was when you could sill listen to records in the store before you bought them. So I'm listening to the Kenton 'Prologue - This is and Orchestra over and over and over again until I saved up my $3.98 to buy the record. And I remember hearing Boby play and the whole thing was just so impressive. That's the first I ever heard of him and of course subsequently, learning about all the things he had done with Woody Herman and all the bands he'd played with.; you know, he's just about played with everybody. This is the master lead trombone player!*

L'últim *lead* que destaca Mike Suter és **DICK SHEARER**, amb qui va compartir secció part dels anys 1974-75**.** Shearer va sintetitzar totes les aportacions dels *leads* anteriors i les va portar a l'extrem, fent servir un llarguíssim *BOPP!* (o el que és el mateix, allargant les notes curtes) i utilitzant els *Breath Attacks* també en tempos ràpids. Dick Shearer també va fer que la resta de la secció toqués sempre més fort que ell.

---

[83] MONCELLI, CHRIS: *Remembering "butter", ITA Journal Vol 25 #4,* 52.

A més a més, Shearer va introduir un canvi que podria semblar fins i tot estrany per la big band de Kenton. Suter considera aquest canvi com una *Herculean Task,* i és que va fer tocar més fluix a la big band! Al llarg de tota la seva història, la big band de Kenton era coneguda per ser l'orquestra que tocava més fort i més agut de tot el panorama jazzístic, però Dick Shearer va afegir la dinàmica *pianíssimo,* primer a la secció de trombons i després a la resta de la banda. El mateix Suter posa com a exemple l'arranjament *Here's that Rainy Day**:

> *When I first heard it played in 1968, the opening trombone soli was played mezzo-piano (medium soft). That was a shock, Kenton playing soft. Call the nut-house. We're sending over 19 new "guests." But as the arrangement continued, gathering itself into a true "Mannheim Steamroller" the fortissimo climax two-thirds of the way through was breathtaking. But Dick hadn't forced the issue yet. The next time I heard it, in 1972, the opening soli was played at a true classical pianissimo (as soft as possible). This time, the fortissimo climax, while no louder than before, emotionally shook me. When I rejoined the band in 1974, the opening soli was performed even softer yet (Forget musical designations. The trombones played it hardly louder than a thought.). It took me over two weeks before I could find a way to play it with the rest of the section. I was sure I was going to be fired because I couldn't play this one song correctly. The fortissimo climax, still no louder than it was eight years earlier, was now perceived by the audience as pure and utter thunder.*

Shearer també feia servir uns *glissandos* molt especials i poc freqüents, sobretot en balades, i un altre recurs que va portar a l'extrem va ser l'anomenat *Terminal Vibrato,* com a l'arranjament *Little Minor Booze**[84]. Shearer tenia un estil tan exagerat que alguns músics el consideren una mica "caricaturesc" i fins i tot grotesc:

> *You know, I have to say something about Dick Shearer. And I respect the guy, of course, and he is no longer with us. But the way he played, for me, was a little bit overexagerated.*[85]

Per la big band de Kenton també hi van passar altres magnífics trombonistes de la talla de *Carl Fontana, Eddie Bert, Herbie Harper, Milt Bernhart, Dee Barton, Douglas Purviance, Bobby Knight,...* Kurt Dietrich parla de *A Trombone Force* per referir-se als trombons *kentonites.*

---

[84] Veure la pàgina 60.

[85] Whigham, Jiggs: *Entrevista via "Skype" amb l'autor el 17 de març de 2014.*

La introducció del trombó baix

> *And the higher the trumpets played, the more Stan wanted. Stan wanted the trumpets to be in the stratosphere. It was really a matter of getting five trumpet players that could play high.*[86]

De la mateixa manera que volia que les trompetes fossin agudíssimes, Kenton també volia que els trombons fossin molt i molt greus. Per aconseguir-ho va utilitzar el trombó baix, convertint-se en la primera big band en incorporar aquest instrument. Això va ser el juliol de l'any 1943. En aquells temps, l'orquestra estava de gira per San Francisco i **Bart Varsalona** era el tercer trombó del grup. Ell mateix explica com va ser l'introducció del trombó baix[87]:

> *I had an idea... The band was playing a lot of heavy bottom, so I happened to see this thing (bass trombone) in the window of a music store in San Francisco. I went in and tried out... It felt pretty comfortable and the price was right... I picked it up, and I brought it out on the job that night... He (Kenton) saw a difference immediately. He said, 'Great, keep it'.*

A Kenton va agradar molt el nou instrument de la secció i ben aviat, l'any 1947 ja trobem el primer *featuring,* una composició del també trombonista Gene Roland anomenada *Invention for Bass Trombone* (no he pogut trobar cap àudio d'aquesta peça).

Com hem vist anteriorment, el maig de 1944 la secció va créixer fins als quatre trombons, però el seu creixement no es va aturar aquí. L'any 1946 va incorporar-se un cinquè trombonista amb l'entrada de *Gene Roland* amb un trombó de pistons en una nova "cinquena cadira". L'estiu de 1956 fins i tot es va afegir un sisè membre a la secció, un tubista. Però segons el mateix Kenton[88]: *I wanted more depth and a tuba doesn't have the flexibility and fluidity.* Així doncs, la presència d'un tubista va passar a ser intermitent, i, finalment, el director va optar per una secció formada per tres trombons tenors i dos trombons baixos que es va consolidar a finals de 1958. A partir de l'any 1960, es va establir la formació definitiva de la secció de trombons de Kenton, on un dels dos trombonistes baixos també tocava la tuba. La presència de la tuba era sobretot en balades i peces lentes.

---

86 Bernhart, Milt:*: Entrevista amb Michael Sparke, 23 d'abril del 2000.*

87 Pollard, Denson Paul: *Bart Varsalona - Birth of the Big Band Bass Bone, ITA Journal Vol 29 #2,* 24.

88 Bauer, Paul: *The Trombones in the Orchestras of Stan Kenton, ITA Journal Vol 10 #3,* 26.

L'atre trombonista baix que cal destacar de la big band de Stan Kenton és **GEORGE ROBERTS.** Aquest va entrar a la big band de Kenton l'any 1951 després de cridar *"Yeah!"* per telèfon al rebre la trucada del director[89]. Conegut com a *Mr. Bass Trombone,* Roberts va marcar la història del trombó baix, tant a la big band de Kenton com a la història del jazz, allunyant-lo de la visió d'un instrument feixuc i poc hàbil i incorporant una aproximació molt més melòdica i propera a la veu[90]. Quan Roberts encara tocava el trombó tenor va compartir secció a la big band de Gene Krupa al costat d'Urbie Green. En aquell moment, George Roberts es preguntava[91]:

> *What are my percentages of making it in the business? I have to be better than what's out there if I'm going to make it. What can I do that's better than Urbie? What am I doing? Where am I going?*

En aquell moment, Roberts va decidir fer el canvi al trombó baix seguint els passos que havia fet Bart Varsalona a la big band d'Stan Kenton. Però George Roberts considerava que Varsalona tocava el trombó baix com un toro[92](*bull*). Per aconseguir deixar enrere aquesta manera de tocar el trombó baix i convertir-lo en l'instrument que coneixem avui en dia, una de les seves grans influències va ser Urbie Green, qui va dir-li:

> *You're the only guy who plays bass trombone like a trombone.*[93]

George Roberts també va ser el primer a fer un solo amb el trombó baix:

> *Nobody has ever played a solo on bass trombone, and I could really take advantage of my [lower register]. It [will] be harder because of the pacing against the tenor, and there are more restrictions. Bass trombone is like playing an open inner tube. I'll have to pace myself differently. I'll go more for sound. Maybe I could play songs like Urbie only an octave lower.*[94]

---

89 BROWN, JOSHUA: *Big Band Bass Trombone*. (web)
90 Ibíd.
91 HILL, ELECIA: *George Roberts: Tribute to a Legend.* ITA Journal: Vol XVI. Nº1. 24.
92 ROBERTS, GEORGE*: Entrevista telefònica amb Joshua Brown, 18 April 1998.*
93 Ibíd.
94 HILL, ELECIA: *George Roberts: Tribute to a Legend.* ITA Journal: Vol XVI. Nº1. 24.

2.6 - Cap a la big band contemporània

Com hem vist al llarg d'aquest estudi, la tradició de la big band es va anar forjant al llarg de les primeres dècades de la història del jazz. *Fletcher Henderson* va sentar les bases del que seria el prototipus de la big band de swing, *Benny Goodman, Glenn Miller i Tommy Dorsey* van refinar-ho, i aquestes bases van ser modernitzades i afiançades a través de genis com *Duke Ellington* i *Count Basie.* Músics i directors com *Woody Herman o Stan Kenton* van portar la big band cap a terrenys insospitats en els seus inicis, fent incursions en altres gèneres i estils.

Aquesta evolució i assentament de la gran orquestra de jazz va arribar al seu punt culminant gràcies al trompetista i arranjador ***Thad Jones.*** El que va ser trompetista de Count Basie durant un llarg període (1954-1963) va decidir fundar la seva pròpia orquestra juntament amb el baterista *Mel Lewis* l'any 1963. Aquesta orquestra va ser clau en l'evolució del llenguatge i l'escriptura per a big band. En aquesta culminació també va ser clau la figura del trombonista de pistons ***Bob Brookmeyer***, membre i arranjador d'aquesta orquestra. Entre la discografia de la big band de *Thad Jones/Mel Lewis* podem destacar discs com *Central Park North [1969]* (que inclou composicions com *The Groove Merchant** o *Central Park North**) o *Consummation [1970]* (*Tip Toe** amb el seu famós soli de trombons, *A Child is Born*,...*)

Malauradament, per falta de temps i espai no entrarem a analitzar la big band de *Thad Jones/Mel Lewis* o les que van seguir la seva estela, ja que això donaria lloc a tot un nou estudi de dimensions *juggernàutiques* inabarcables en aquest treball. La big band de *Thad Jones/Mel Lewis* va obrir el camí de la big band contemporània que després van seguir *Toshiko Akiyoshi/ Lew Tabackin, Quincy Jones, Charles Mingus, Bob Mintzer, Bob Brookmeyer, Maria Schneider, Lincoln Jazz Orchestra, Gordon Goodwin,...*

3 - La secció de trombons, rols i eines

Aquest apartat vol mostrar les diferents eines que cal conèixer dins de la secció de trombons de la big band. No pretén ser un mètode de treball sinó l'explicació d'un seguit de fonaments bàsics que ha de dominar tot trombonista en una big band. Des d'elements que poden semblar tan simples com quina és la col·locació dels músics dins de la secció a tan complexos com els diferents rols de cada membre de la corda de trombons, les articulacions o la utillització de sordines.

3.1 - Els rols de cada cadira

Com hem vist al llarg d'aquesta investigació, la secció de trombons de la big band va anar transformant-se amb el pas dels anys. De la "*two-man section*" de Goodman passant pel trio d'Ellington al *"Trombone Sound"* d'Stan Kenton amb cinc trombons, la secció ha evolucionat molt al llarg de la història de la big band. En la majoria de casos, el repartiment de les cadires a les primeres orquestres de jazz es devia simplement a un tema de jerarquies. La primera big band amb un mètode de repartiment específic va ser la de Duke Ellington, amb el trio de Brown, Tizol i Nanton:

1. ***LEAD (Lawrence Brown):*** Aquest paper incloïa les parts més agudes i plenament de *lead,* que a més a més eren escrites expressament per al virtuosisme tècnic de Brown.

2. ***2n TROMBÓ (Juan Tizol):*** Al segon trombó d'Ellington li corresponien bastantes melodies, sobretot les escrites pel mateix Tizol. Al no ser un solista de jazz, els petits solos que li tocaven eren generalment escrits.

3. ***3er TROMBÓ (Joe "Tricky Sam" Nanton):*** La tercera cadira esdevindrà una especialitat arran de la tradició que instaura Nanton. Es tracta de la cadira que ocupava l'especialista en la sordina *plunger.*

Aquest tipus de repartiment és molt concret, els arranjadors de la big band del *Duke* sabien què podien escriure per a cada paper en concret perquè sabien qui el tocaria i com ho tocaria. Això tan sols es pot fer quan l'arranjador té molt clar que es tracta d'una big band molt estable i amb uns músics concrets a cada cadira.

Però tot i això, aquest repartiment de cadires ha influït en com es distribueixen els papers a la majoria de big bands:

1. El paper del *lead* es reserva al trombonista més dotat tècnicament i amb un registre agut més sòlid.

2. El segon trombó sovint té melodies solistes i també rep la denominació de "*the jazz chair*" degut a que generalment té les improvisacions. En aquest últim cas, però, veiem que no té molta relació amb el paper de Tizol a la big band d'Ellington.

3. A les big bands clàssiques, si el segon trombó és "*the jazz chair*", el tercer és *"the blues chair"*. Aquí trobem una relació clara amb la cadira on seu l'especialista de *plunger* (l'estil del la qual beu directament del blues).

4. I a la secció de tres s'hi afegeix un quart element, el trombó baix.

<u>*Tocar en secció*</u>

> *Truly a lost art! Whether it's recording work, big band playing or orchestral perfomance, good section players are few and far between.*[95]

Tocar en secció és tot un art, es requereix tenir molt bona orella i uns reflexes rapidíssims per a ser un bon músic de secció. Cal estar constantment pendent de com toca el *lead* i ser capaç d'adaptar-se a l'estil d'aquest, indeferentment de si és del teu gust o no. Cal ser capaç d'imitar com toca un músic que és probable que tingui un estil molt diferent al teu, que utilitzi diferents tipus de glissandos, articulacions o efectes dels que un mateix utilitza. Les característiques que ha de tenir un bon músic de secció les sintetiza molt bé Michael Davis [96]:

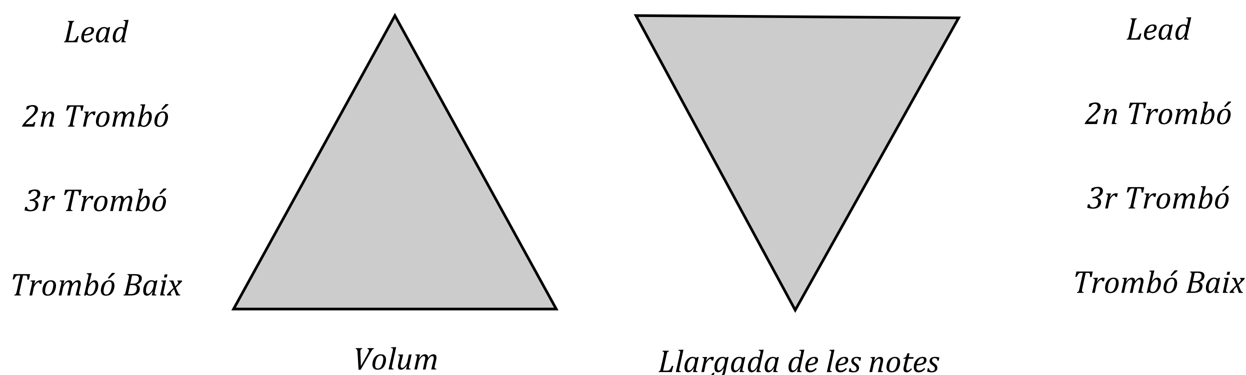
> *Here are my keys to good section playing: match the dynamic level of the lead player and not a decibel louder; match cut-offs with the lead player-do not hang over; follow the articulation the lead player is using whether you like it or not; do not come in early on entrances; do not add inflections that the lead player is not playing: try to match the lead players overall sound and style. Section playing = team playing!*

---

[95] DAVIS, MICHAEL: *Total Trombone,* 30.
[96] Ibíd., 30.

El "doble triangle"

Les veus interiors han de ser sòlides per tal d'aconseguir un so de secció compacte i de qualitat, ja que d'altra manera tan sols hi ha un *lead* que toca una melodia i un seguit de veus difuses i errants per sota. Hi ha un exemple molt gràfic que em va explicar en *Matthew Simon* que ens permet veure molt clarament com és la relació ideal de volums dins de la secció (i que també s'aplica a tota la big band). És el que s'anomena el "doble triangle":



Les veus internes no s'han d'amagar en quant a volum, ans el contràri, ja que són les que donen gruix a l'arranjament i permeten apreciar els diferents *voicings*. Com més greu és el paper que toquem, més fort l'hem de tocar per a que es pugui sentir i apreciar. Degut a les freqüències que empra la veu *lead* és realment molt difícil que la veu més aguda no sobresurti de manera natural i per tant no hem de tenir por a tapar-la. Les veus internes i el trombó baix han de tocar tan fort com puguin (dins de la dinàmica corresponent) mentre encara siguin capaços d'escoltar el *lead.* Si no pots sentir el *lead* vol dir que toques massa fort. Però si el sents i encara podries tocar una mica més fort i continuar sentint-lo és que toques massa fluix.

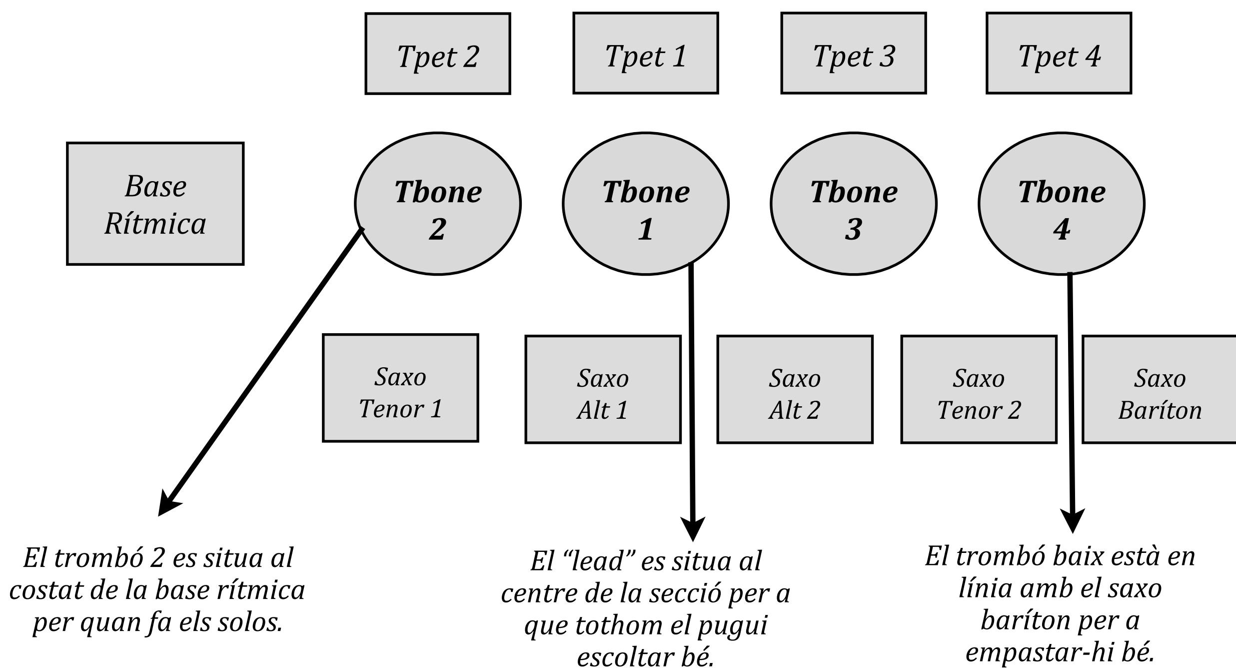
El mateix triangle també s'aplica a la llargada de les notes però de forma inversa. Una de les normes principals de la big band és que ningú es pot quedar tocant quan el *lead* ja no sona. S'ha de ser molt cautelós i estar a l'aguait amb els talls de les notes (*cut-offs*). Cal tallar els calderons abans que el *lead* tanqui la nota, no tallar les rodones més tard que el *lead*,... Però el triangle també s'aplica, i és de moltíssima importància en aquest sentit, a les notes curtes, que han de ser cada cop més curtes a mida que anem baixant des del *lead* cap al trombó baix.

Disposició de la secció

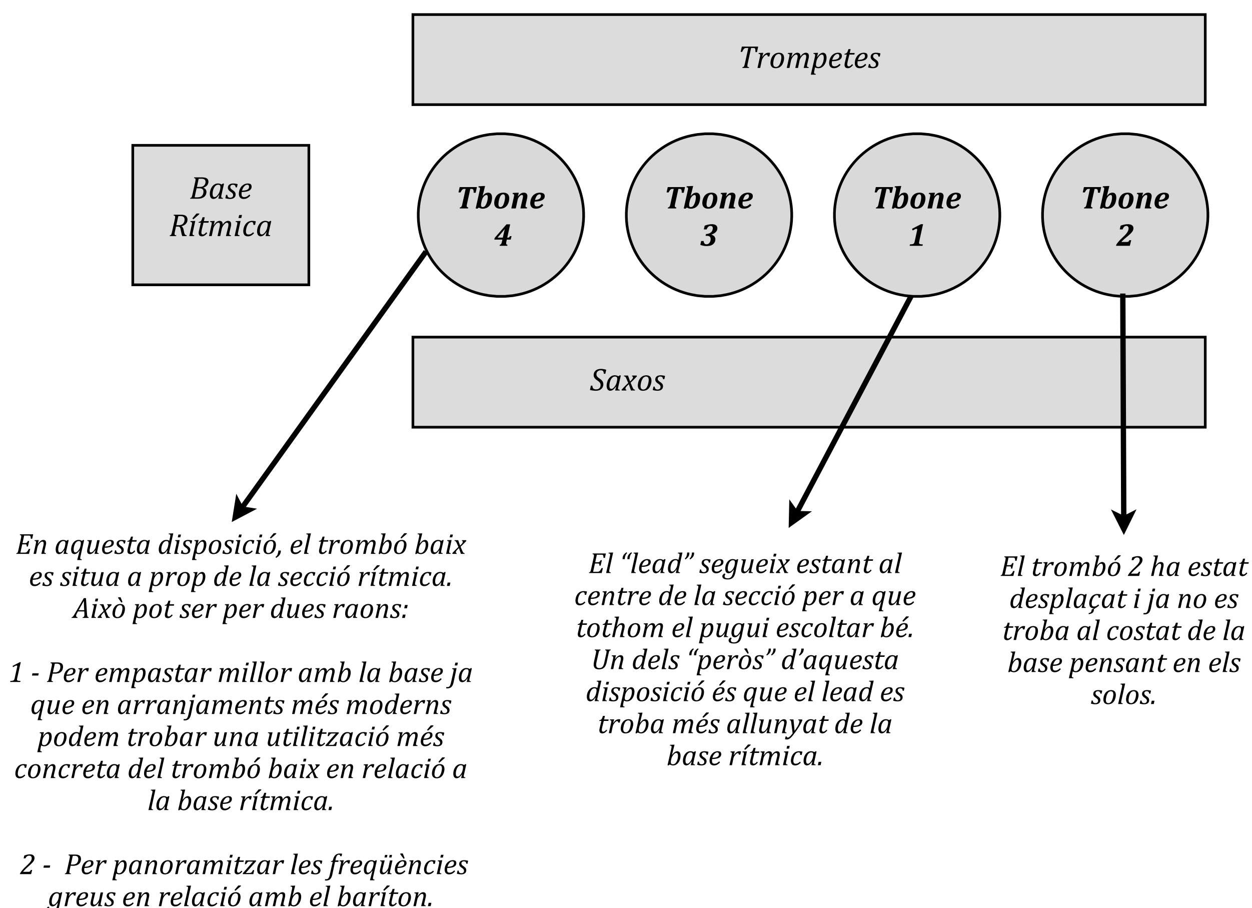
A l'hora de situar la secció de trombons hi ha diferents possibilitats. Tot i això, com veurem a continuació la majoria de big bands utilitzen la mateixa disposició:

Disposició "clàssica":

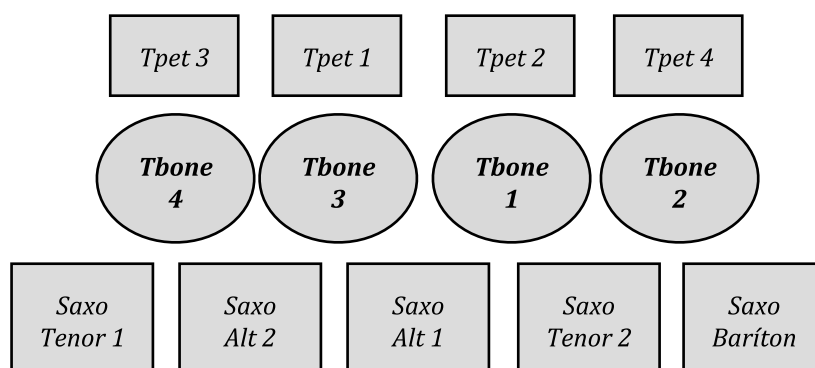
Aquesta és la manera més habitual de col·locar la secció de trombons. La fan servir la majoria de big bands: *Count Basie, Toshiko Akiyoshi, John Fedchock New York Big Band, Gordon Goodwin's Big Phat Band, WDR Big Band, Maria Schneider Jazz Orchestra,...*



Disposició "alternativa":



Aquesta formació és la que utilitzava la *Thad Jones - Mel Lewis Orchestra,* i que segueix utilitzant la seva hereva, la *Vanguard Jazz Orchestra.* Al contrari del que es podria pensar, Thad Jones no col·locava el saxo baríton prop de la bateria i per tant al davant del trombó baix. Segons Luis Bonilla[97], això ho feia perquè no volia tantes freqüències greus en un costat i volia panoramitzar els greus. La resta dels vents de la *Vanguard Jazz Orchestra,* i per tant segurament també la *Thad Jones - Mel Lewis Orchestra* es situen o situaven de la següent manera:



---

[97] Trombó 2 de la *Vanguard Jazz Orchestra.* Em va explicar la disposició de la *Vanguard Jazz Orchestra* en una conversa via *email*.

Disposició de tres trombons:

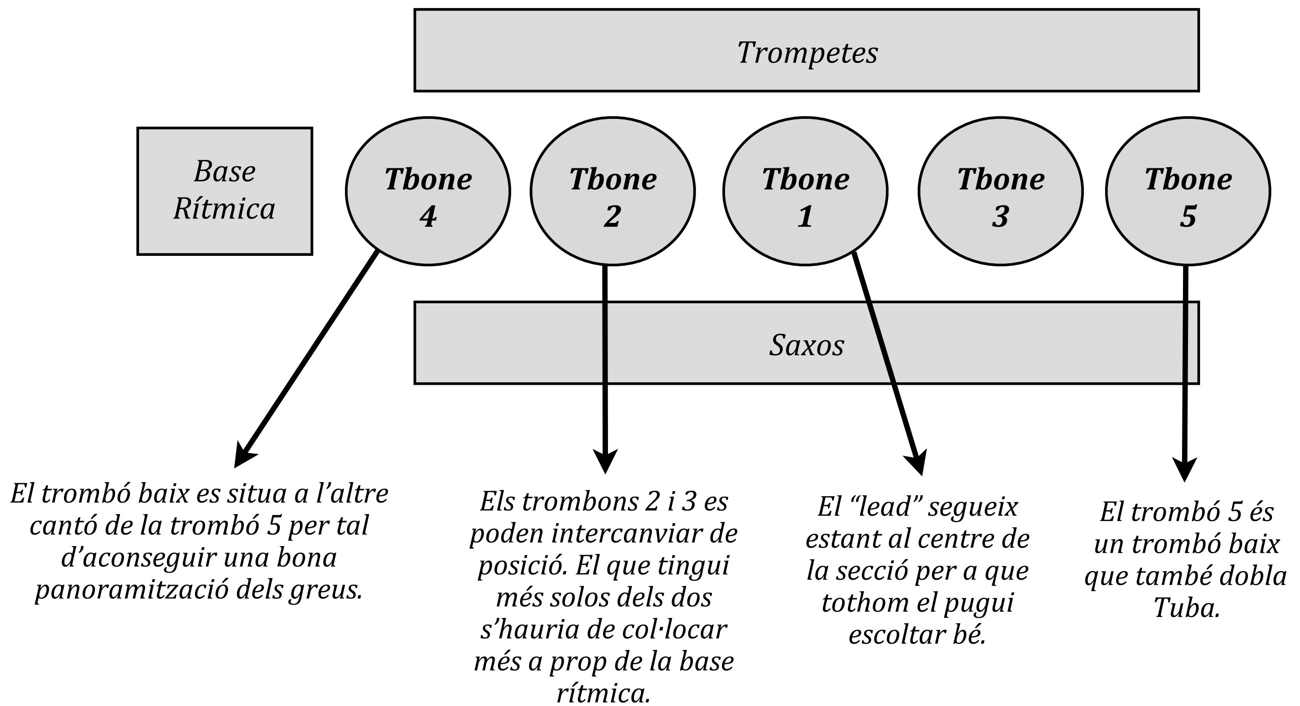
Durant els inicis de la big band, a les dècades de 1930 i 1940, la majoria de big bands feien servir dos o tres trombons. En algunes ocasions aquests es col·locaven a la mateixa fila que les trompetes i, d'aquesta manera, creaven una secció de metalls formada per cinc o sis músics. Més tard es van consolidar les tres seccions i els trombons van passar a ocupar la fila del mig, entre les trompetes i els saxos. Avui en dia, hi ha agrupacions que segueixen utilitzant una secció de tres trombons. Quan la secció és de tres, la col·locació estandard i més utilitzada és la disposició "clàssica" que hem vist anteriorment amb la diferència que s'hi elimina el 4rt trombó, i d'aquesta manera queda el *lead* al mig. Tot i això, una de les big bands més importants, la de *Duke Ellington,* tenia una secció de tres trombons i no es col·locava d'aquesta manera, sinó que el trombó 2 és el que posava al mig. Com hem vist anteriorment aquesta era una big band amb una secció de trombons molt particular:



Secció de metalls de Duke Ellington (al voltant de 1930)
Trombons d'esquerra a dreta: Joe "Tricky Sam" Nanton (3), Juan Tizol (2) i Lawrence Brown (1).

Altres big bands, des de les de *Woody Herman* o *Buddy Rich* a la *Lincoln Jazz Center Orchestra* o la *Mingus Big Band* fan o han fet servir una secció de tres trombons.

Disposició de 5 Trombons:



Les seccions de cinc trombons no són molt usuals, però van ser molt utilitzades per la big band d'Stan Kenton, convertint-les en una de les seves senyes d'identitat.

Tipus de Trombons

No és cap norma escrita ni cap obligació, però generalment el *lead* i el segon trombó utilitzen trombons petits, de tudell estret i amb campanes de més o menys 7-1/2" (models tipus *King 2B, Rath R10, Yamaha 697Z,...*). Això ajuda a la sonoritat de la secció fent-la més directe, punxant i clara en el registre agut. A vegades es creu que el Trombó 3 ha d'utilizar un trombó gran amb transpositor. Això tampoc és necessari, jo opino que un trombó de tudell estret però amb una campana més gran, d'unes 8" (tipus *King 3B*) ja proporciona un so suficientment gruixut per al registre on es mou el tercer trombó. El transpositor ajuda amb les intrincades combinacions de posicions que ha de tocar el tercer, però la majoria de vegades no és necessari. Del que no hi ha dubte és que el quart trombó ha de tocar un trombó baix amb doble transpositor.

El 1er Trombó, el *lead*

Generalment la cadira de *lead* l'ocupa l'intèrpret amb més experiència de la secció o el que està en més bona forma i més fort tècnicament. Això és degut a que el registre agut que va lligat al rol del *lead* requereix una resistència i un domini tècnic de l'instrument molt elevats. També és possible que l'elecció del *lead* sigui una aposta del director ja que vol que la secció de trombons segueixin l'estil, el fraseig, l'articulació,etc, d'un determinat trombonista.

La figura del *lead*, sigui trombó o trompeta, va lligada moltes vegades amb el músic que es centra més en l'estudi de la tècnica del seu instrument. En alguns estudis de màster fins i tot hi ha especialitzacions en "trompeta *lead"* (a Amsterdam, per exemple). Això fa que els que es dediquen a fons a l'estudi de la tècnica de l'instrument molts cops s'obsessionin amb el fet de ser *leads.* Existeix molt la creença que "el millor" toca el primer paper. I això no és cert. El perfil necessari per a tocar primer trombó és un perfil concret, però no va lligat a ser "el millor". Cada paper té uns requisits especials que cal entrendre per a ser un bon músic de big band. Dicky Wells, un dels grans trombonistes de la història de la big band explica[98]:

> *I once heard Sy Oliver say: "If a man can't play first, I don't want him". That's all right, but if everybody can play first, you end with a similarity of sound in solos. When you had definite first, second and third chairs, I believe you got more of an individual flavor in the different solos. I go along with each playing some first, but there should be a key man. [...] There are many more, not to mention saxes and bones, who have a beautiful color (musically), who are also great and don't play first or care to do so.*

El paper de primer trombó requereix unes característiques determinades: confiança i capacitat de lideratge; tempo sòlid i consistent; so centrat i directe que ajudi ser escoltat amb claredat; una embocadura forta i segura; registre agut sòlid; resistència,... Michel Davis sintetiza molt bé quin és el paper del *lead* [99]*:*

---

[98] WELLS, DICKY: *The Night People,* 61.
[99] DAVIS, MICHAEL: *Total Trombone,* 22.

> *The lead player's role in any section is of obvious importance. Consistency, confidence and rock solid time and pitch are common traits among quality lead players. A lead trombone players' role is two fold in that he must establish the style and sound of the trombone section, while at the same time, adhere to the style and sound being established by the lead trumpet. In addition to the essentials of solid pitch, time and sound, the lead player is responsible for establishing the style of phrasing, articulations, cut-offs, inflections and overall volume. While lead playing is a very personal thing, subtlety and taste will usually take you a lot farther than a blatant display of chops and technique.*

En els passatges de trombons sols, com per exemple als solis de trombó, el trombó *lead* té la responsabilitat de dirigir la secció de trombons i decidir com es tocaràn aquests passatges. Ha de decidir l'articulació, el tipus de swing, el fraseig, el vibrat, els efectes (glissandos, *falls*, grupets, *trills,...*), la duració i el tipus de tall de les notes, els accents, la relació de volums dins de la secció... Per aconseguir que la secció soni sòlida i compacta és necessari que la resta de la secció estigui molt atenta a com toca el *lead* tots aquests efectes i articulacions, amb quina velocitat es fa els *glisandos* i de quina llargada, quin tipus de grupets, de vibrat, de trinos... Si hi ha dubtes, cal que preguntin al *lead* com ho fa i pactin com ho faran entre tota la secció. No sempre és necessari que els embelliments de les notes els realitzi tota la secció. Quan el *lead* decideix fer embelliments que no estan apuntats (petits glisandos, accents, efectes...), la secció es pot mantenir sòlida i plana mentre és tan sols el *lead* el que fa els embelliments.

Quan els *tuttis* o els passatges inclouen també els trompetes o els saxos, el trombó *lead* deixa de ser *lead,* i s'ha d'adaptar a l'estil del trompeta *lead* o el saxo *lead* en tots els paràmetres esmentats anteriorment. En aquests moments deixa de ser *lead* i per tant ha de tenir en compte tots els conceptes vistos anteriorment en relació a tocar en secció i també elements pròpis del segon, tercer o quart trombó que veurem més endavant. Quan es toquen passatges que impliquen també la secció de trompetes, el trombonista *lead* ha de tenir una orella posada en el trompetista *lead* i l'altra en la base rítmica. El trombonista de la *Big Phat Band* de Gordon Goodwin, Andy Martin, ho explica així[100]:

---

[100] GOODWIN, GORDON & MARTIN, ANDY: *Big Phat Band Play-Along Series: Trombone,* 52.

> *Since I sit in the middle of the band, I always hear the lead trumpet right behind me. I follow every phrasing idea that he has because if I'm playing with him, I can't go wrong. In addition to the lead trumpet, other important aspects I listen for are the hit-hat and pitch from the piano and the bass. I put it all together and then I make my own interpretations within the style, tempo, and so on. As far as the job of playing lead trombone, I always try to play with a full breath of air, and I always try to sit straight up in my chair so I can make sure I'm supporting the air, because playing these charts requires a lot of energy.*

Un dels grans trombonistes de l'actualitat, *Jiggs Whigham*, amb una llarguíssima experiència en big band (*Glenn Miller Orchestra, Count Basie, Stan Kenton,...*) em va parlar així del paper del trombonista *lead* en una big band[101]:

> *[...] to lead the section you have to listen the trumpet section, how they're phrasing, dynamics, when the notes are cut-out, how the phrases are shaped,... because there are thousands of ways to play one phrase. And style, how to connect the notes (soft tongue, harder tongue), listen to the pitch, blending, try to get the sound with the section. If you play lead trombone, also it's a leader, an orchestra conductor, it's very, very important to not be a boss. The most important it's to encourage people to play their best. So they want to be part of the section and make the section sound great.*

[101] WHIGHAM, JIGGS: *Entrevista via "Skype" amb l'autor el 17 de març de 2014.*

El 2n Trombó

Sovint el segon trombó és el que va associat als solos i per això a vegades s'anomena "la cadira del jazz" (*jazz chair).* Però per a ser un bon segon no és només necessari ser un bon solista, sinó que el seu paper dins de la secció és clau per a donar un bon suport al *lead.* El segon trombó és on es recolza el *lead* per a ser capaç de tocar còmodament en el registre agut. El segon trombó ha de tenir un registre semblant al del *lead*, de fet un bon segon ha de poder fer de primer en qualsevol moment. A més a més, en molts moments també ha de tocar en un registre bastant greu i per tant ha de tenir un registre molt ample i complet (com veurem a l'exemple d'*spread* de la pagina següënt).

Un dels problemes amb què es troba el segon trombó és que té a la seva dreta la bateria, a més de molt so de trompetes al darrere. Per aquest motiu li és realment molt complicat ser capaç d'escoltar bé el so de la secció. Així doncs, ha de enganxar-se com una paparra al primer trombó en tot i confiar en que la secció està també equilibrada per l'altre costat. Quan el primer trombó és un trombonista amb molta força i energia, el desgast per al segon trombó és molt gran i no es pot amagar en cap moment, no pot deixar mai al primer trombó sol allà dalt "davant del perill". Per a un trombó *lead* és terriblement fatigós que el segon trombó sigui dèbil. També ha de tenir compte a no passar-se i a no assumir el rol de *lead* quan no li pertoca, no ha de forçar el *lead* a adaptar-se al segon.

És molt important i necessari que les veus internes, el trombó 2 i el 3, entenguin com funcionen les seves veus dins de l'acord i siguin capaços d'ajustar l'afinació per a estabilitzar els voicings. Per exemple, en un acord format per una tríada major és necessari baixar l'afinació de la tercera major i en canvi en un acord menor cal pujar la tercera. Evidentment també cal tenir en compte tot el que s'ha parlat anteriorment en els apartats *"tocar en secció"*, *"el doble triangle"* o també el que es diu en els rols dels altres trombons.

El 3er Trombó

La tercera cadira és segurament una de les posicions més difícils i a la vegada més infravalorades i incompreses de la secció. El tercer trombó té la clau per a que una secció soni realment equilibrada, compacta i afinada. Com el segon trombó, el tercer ha d'entendre com encaixen les veus interiors dins dels acords i ser capaç de corregir l'afinació per estabilitzar els voicings, ja que generalment al tercer trombó li toquen les notes que donen color a cada acord. Com podem veure a continuació, en la tècnica d'arranjament anomenada *spread,* el trombó baix toca la tònica, els trombons 2 i 3 ens donen el "codi" de l'acord tocant les notes guia mentre el trombó *lead* fa una línea melòdica utilitzant tensions[102]:

La clau d'aquest paper és ser capaç de tocar el registre mig-greu del trombó amb un so ple i generós. El fragment anterior n'és un bon exemple. Es tracta d'un registre que no es troba fora dels límits de l'instrument, però que és complicat de fer sonar rodó i compacte per molts trombonistes que fan servir trombons de tudell estret. També cal dominar les posicions complicades com la 5ª o la 6ª combinat amb uns canvis de posicions difícils, incòmodes i rebuscats. I tot això aconseguint empastar el so d'aquest registre i aquests moviments complicats amb el *lead.*

Moltes vegades, el tercer pot semblar el pitjor dels papers, ja que no és ni el *lead,* ni té el caràcter ni els solos del segon, ni la importància del trombó baix. Però és realment necessari ser conscient que el tercer trombó és i s'ha de sentir responsable de fer sonar la secció *realment* bé.

---

[102] Jones, Quincy: *For Lena And Lenny (arr. Quincy Jones & Sammy Nestico). Compassos 12-15**

El Trombó Baix

El paper de 4rt trombó l'ocupa un trombó baix, i la seva importància és equiparable a la del trompeta *lead* però a l'altre extrem del registre. És una part importantíssima, la base a partir de la qual es construeix tota la secció. Com en una casa, uns bons fonaments permeten una bona construcció, però una bona construcció sobre uns mals fonaments sempre tremolarà i finalment s'ensorrarà. El trombó baix és tota una especialitat, i es considera gairebé un instrument diferent del trombó tenor. Segons Kai Winding[103]:

> *It has its own tonality; it is actually an instrument to its own. [Playing high on the bass trombone] defeats the purpose; the higher range thins out, and then you may as well play a tenor trombone.*

El rols de trombó baix són una mica diferents als de la resta de secció. Segons Stephen Pryor[104] hi ha tres tipus de rols, depenent de si s'ha d'afegir principalment a la secció rítmica, a la secció de trombons o si toca una *bass-line.* El primer d'aquests casos és el mateix que fa el saxo barítton quan s'utilitza la tècnica de *free baritone.* No té perquè anar sempre amb la base rítmica, sinó que pot tenir un rol complementari a la secció sense necessitat d'anar amb la base. Però a més de les funcions que explica Pryor, ja fa unes dècades que el trombó baix també té "*featurings*" o melodies. Sobretot en arranjadors com *Toshiko Akiyoshi, Bob Mintzer o Gordon Goodwin.* Seguidament podem escoltar uns exemples d'aquests rols:

1. ***"Free Bass Trombone":*** Bob Mintzer - *Who's Walkin' Who?.**

2. ***Secció de Trombons:*** Stan Kenton - *Little Minor Booze*.*

3. ***Bass-line:*** Gil Evans - *Stratusphunk*.*

4. ***Featuring:*** Toshiko Akiyoshi - *I Ain't Gonna Ask No More*.*

Aquests són alguns dels músics destacats de la història del trombó baix a la big band: *Bart Varsalona, George Roberts, Benny Powell, Dick Lieb, Alan Raph, Bill Reichenbach, David Taylor, Phil Teele, Douglas Purviance,...*

---

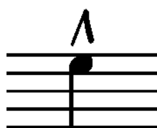
103 TOMPKINS, LES: *Trombone Topics Discussed by Kai Winding. Crescendo International, 19, Nª 8 (març 1981), 23-24.*

104 STEPHEN PRYOR: *Bass Trombone Jazz Styles*. *The Instrumentalist* 31, Nº. 11 (juny 1977), 63.

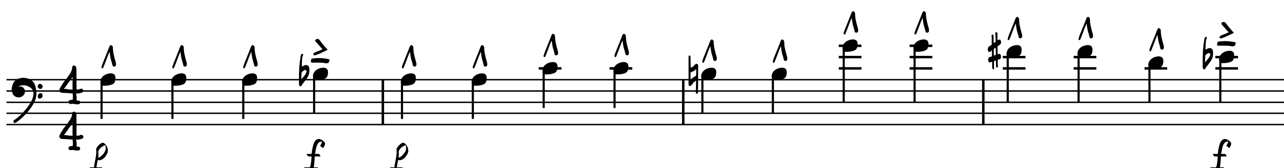
3.2 - Les articulacions, els efectes i la seva notació

Aquest apartat vol ser una aproximació a la notació dels diferents efectes i articulacions que podem trobar en un arranjament de jazz o de música moderna per a trombó. Al no haver-hi cap convenció universal sobre aquests aspectes, en alguns casos existeixen confusions sobre com s'han de tocar aquestes notacions. Per aquest motiu tot seguit s'adjunten exemples de partitures amb els seus corresponents àudios[105] per intentar aclarir la manera com es toquen totes aquestes notacions. A la majoria de tractats d'orquestració i mètodes d'arranjament per a big band s'hi inclou un llistat de com s'escriuen i què signifiquen les diferents articulacions i efectes. Com a punt de partida he agafat dos d'aquests llibres: *The Complete Arranger* de Sammy Nestico i *The Contemporary Arranger* de Don Sebesky[106].

"Barret"

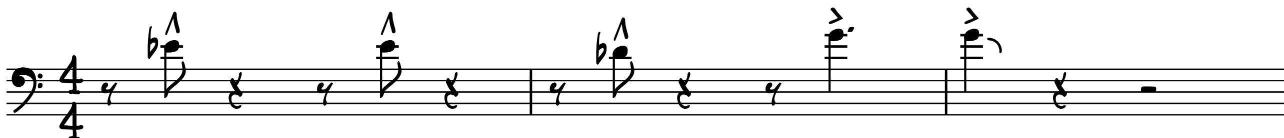


Una V invertida sobre una nota indica que aquesta s'ha de tocar **accentuada i curta**. Generalment ho trobem en valors de negra situats en *downbeats:*



Ex.1 - *All of Me* de Thad Jones (compassos 37-40)

També podem trobar aquest símbol en corxeres o altres valors situats en *upbeats.* Hem de tocar aquestes notes accentuades i el més curtes possible.



Ex.2 - *Rhoda Map* de Thad Jones (*background* de la segona A dels solos)

---

[105] Els exemples sonors es poden trobar al DVD annex.

[106] Cal recordar que aquestes dos compositors i arranjadors també són trombonistes.

Punt

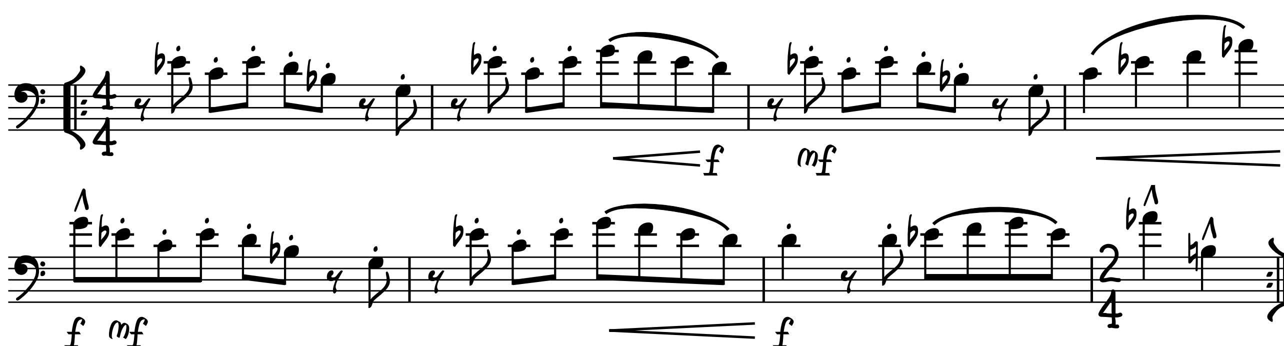


Un punt sobre d'una nota indica que aquesta s'ha de tocar **curta**, donant-li més o menys la meitat del seu valor. Un seguit de notes amb aquesta articulació s'han de tocar *staccato,* és a dir picades.



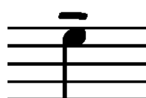
Ex.3 - *Thad* de Jim McNeely (compassos 143-145)

A vegades es pot confondre aquesta articulació amb el *barret*. La diferència principal és que el *punt* no porta accent, i, per tant, és més lleuger.

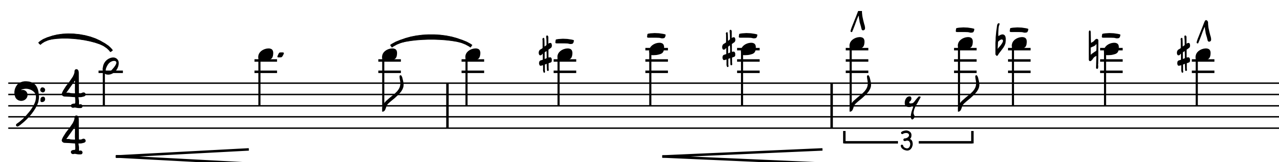


Ex.4 - *Hunting Wabbits* de Gordon Goodwin (compassos 32-39)

Ratlla

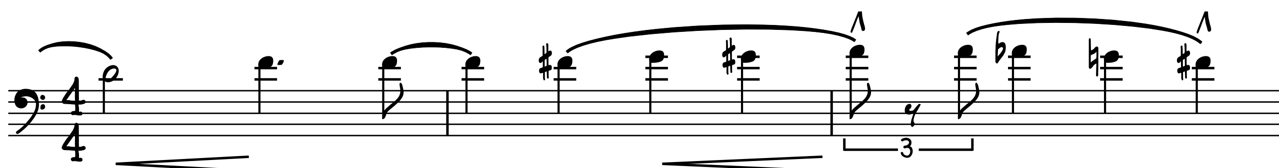


Una ratlla a sobre d'una nota indica s'ha de donar **el valor complet** a aquesta nota. Es tracta d'una articulació que va lligada moltes vegades al *legato* i que també es coneix com a



Ex.5 - *Thad* de Jim McNeely (compassos 6-8)

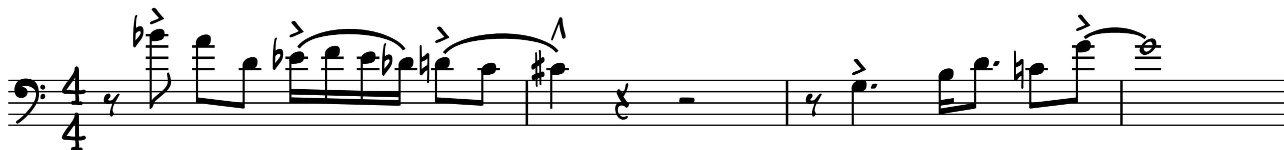
Aquesta notació també es podria substituir per una lligadura d'expressió, obtenint pràcticament el mateix resultat. Tot i això, el *tenuto* implica la utilització de la llengua, metre que amb una lligadura d'expressió podriem no fer-la servir:



Accent

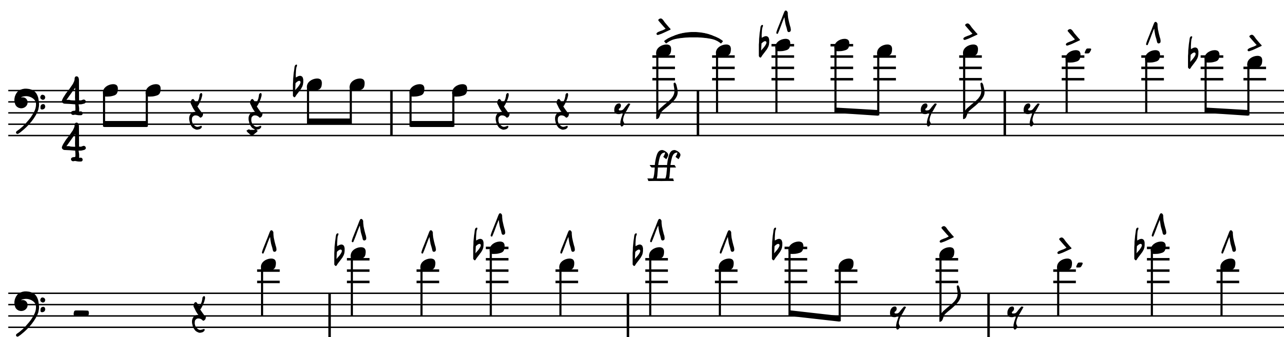


Un > sobre d'una nota indica que aquesta s'ha de tocar **accentuada**. Cal tocar la nota amb el valor complet i donar-li més intensitat.



Ex.6 - *Rhoda Map* de Thad Jones (compassos 20-23)

Els accents ajuden a indicar les accentuacions típiques de l'estil, moltes vegades situades en *upbeats.* Sovint ens trobarem aquests accents en corxeres soles en contratemps, i en aquest cas també les tocarem accentuades i amb el seu valor complet. L'efecte que es produeix en una corxera sola amb accent és molt semblant al d'un valor de negra amb el *barret* que hem vist anteriorment:

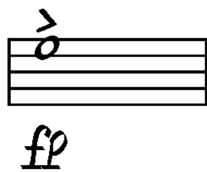


Ex.7 - *Big Swing Face* de Bill Potts per la big band de *Buddy Rich* (compassos 21-28)

Sforzando



Fortepiano



Sforzando i *Fortepiano* són dos indicacions molt semblants. El que vol l'arranjador, i el més important en els dos casos, és **que s'escolti l'atac de la nota.**

sfz indica que l'atac serà fort i acampanat, i un cop fet l'atac, si no va acompanyat de cap indicació de dinàmica, mantindrem el volum de la nota dins de la dinàmica del moment.



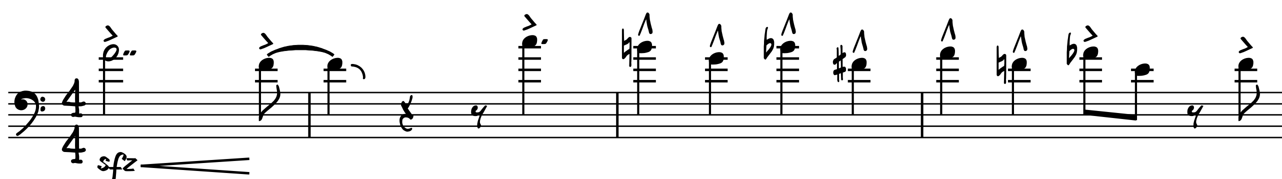
Ex.8 - *Hunting Wabbit* de Gordon Goodwin (compassos 82-83)

En un ***fp*** també hem de fer un atac fort, però inmediatament hem de reduir la dinàmica a piano el més ràpidament possible. Aquesta és una articulació molt útil per als efectes de campanes (*bells*).



Ex.9 - *Hunting Wabbit* de Gordon Goodwin (compassos 41-44)

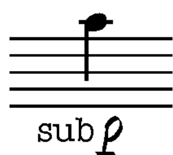
En un context de jazz i música moderna, la majoria de vegades ens trobarem aquestes indicacions acompanyades de reguladors dinàmics de *crescendo,* com podem veure a l'anterior exemple i al següent:



Ex.10 - *Big Swing Face* de Bill Potts per la big band de *Buddy Rich* (compassos 29-32)

sfz i *fp* són dues indicacions que generen debat i que poden portar a diferents interpretacions segons el context. A la música clàssica, per exemple, hi ha dues maneres d'entendre-les completament oposades.

Subito Piano



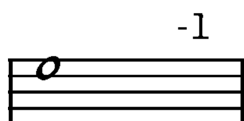
Una altra indicació que també té relació amb els canvis sobtats de dinàmica és el *subito piano (subp).*

Quan ens trobem aquesta indicació hem de reduir sobtadament la dinàmica al més piano possible, sense fer un atac fort a la primera nota com en el cas del *fortepiano.*



Ex.11 - *Whodunnit?* de Gordon Goodwin (compassos 165-168)

Cut-Off



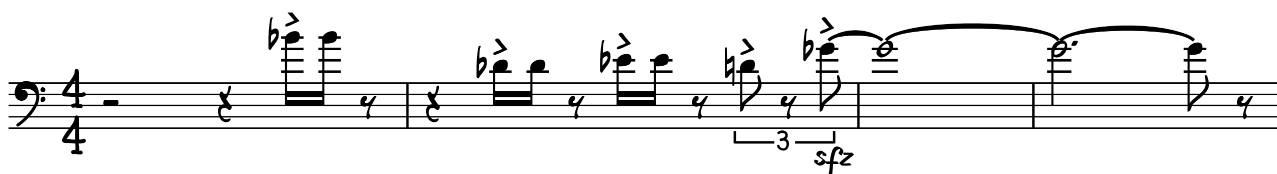
El *cut-off* es refereix al **tall de la nota**, és a dir a on acaba aquesta. Si bé pot semblar molt evident, ja que una rodona té la duració que té, en alguns casos s'anota per evitar confusions i/o males interpretacions.

Es tracta d'un tipus d'indicació numèrica:

-1 -1½ (**que és el mateix que **+1) -2 -2½ (+2) -3 -3½ (+3) etc.

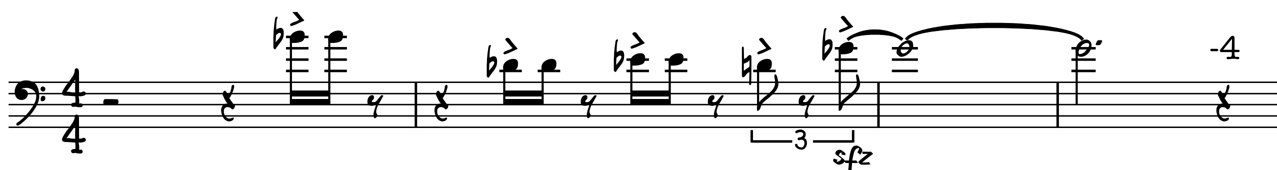
- Amb el símbol "-" hem de tallar la nota al *beat* indicat. Al lloc que diu la xifra és on ha d'acabar la nota i on hem de posar la llengua per tancar-la.
- El símbol "+" indica que el tall serà al *upbeat*, al contratemps del *beat*

Existeix una altra tècnica per anotar els talls de les notes:



Ex.12 - *A Little Minor Booze,* de Willie Maiden per l'orquestra de Stan Kenton (compassos 41-44)

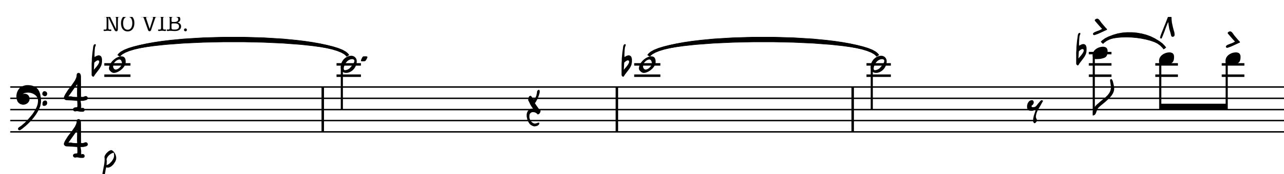
Això no vol dir que la blanca amb punt s'allargui una corxera més dins del següent temps, sinó que just al lloc on comença la corxera és on es talla la nota. És com si aquesta corxera indiqués el lloc exacte on la llengua ha de tallar el so de la nota anterior. Antigament aquesta era la única manera d'anotar els talls de les notes. Actualment hi ha compositors i arranjadors com Gordon Goodwin o Bob Brookmeyer que segueixen utilitzant aquesta tècnica perquè és molt visual. Amb el sistema de notació numèrica (que utilitza Maria Schneider, per exemple), l'anterior exemple s'escriuria així:



És molt habitual afegir aquest tipus d'anotacions amb llapis a la partitura al llarg d'un assaig. D'aquesta manera s'homogeneïtzen els talls de tots els membres de la big band en llocs que el director, els *leads* o algun altre músic necessiti o cregui convenient.

El Vibrat

A les big bands de l'època daurada del swing, el vibrat era un element inherent a l'estil. Els trombonistes utilitzaven uns vibrats molt amples tan bon punt el valor de la nota ho permetia. Aquest vibrat es feia amb la vara (*slide vibrato*), i és un tret molt característic tant de les seccions de trombons de big bands com les de *Glenn Miller (ex.13a)*[107] *o Tommy Dorsey,* com dels solistes d'aquestes primeres dècades del jazz. Anys més tard, aquest vibrat de secció es va anar perdent per deixar pas a vibrats fets amb la mandíbula (*jaw vibrato o lip vibrato*) o combinacions d'aquests amb el de vara. Durant l'era del swing no s'anotava el vibrato a les partitures perquè es sobreentenia que els músics el tocarien. El que sí que s'apuntava era quan una nota *no portava vibrato,* mitjançant la indicació ***NO VIB.*** o ***NV.***



Ex.13b - *I've Got You Under My Skin* de Nelson Riddle (compassos 7-10)

Hi ha una altra tècnica de vibrat de vara que s'anomena *Terminal Vibrato.* Es tracta d'efectuar un vibrat molt ràpid just al final de la nota. Aquest tipus de vibrat ja el feien servir trombonistes dels anys 1930's, com per exemple *Benny Morton. Bill Harris* també el feia servir molt i *Dick Shearer* a finals de la dècada de 1960. Shearer el feia servir de forma molt exuberant (fins i tot exagerada). Aquest vibrat és a voluntat del *lead* i no s'escriu. Jo l'he apuntat al següent exemple tan sols per senyalar on l'utilitza Dick Shearer (és una mica diferent quan repeteix).

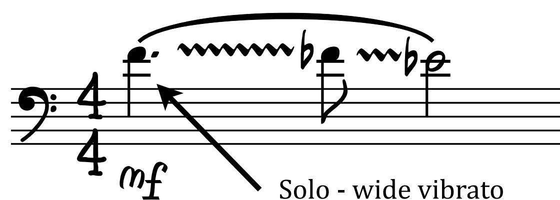


Ex.14 - *A Little Minor Booze* de Willie Maiden per la big band d'Stan Kenton (compassos 1-8)

---

107 He decidit adjuntar un àudio del llibre de *Jiggs Whigham,* i no un original de l'orquestra de Glenn Miller perquè crec que en aquest exemple es pot apreciar d'una manera molt nítida el vibrat de vara a la secció de trombons.

En arranjaments actuals, quan es vol un cert tipus de *vibrato*, es pot anotar amb una línia ondulada i acompanyar-ho d'una descripció del vibrato desitjat:



Ex.15 - *The American Express* de Bob Brookmeyer (compàs 113)

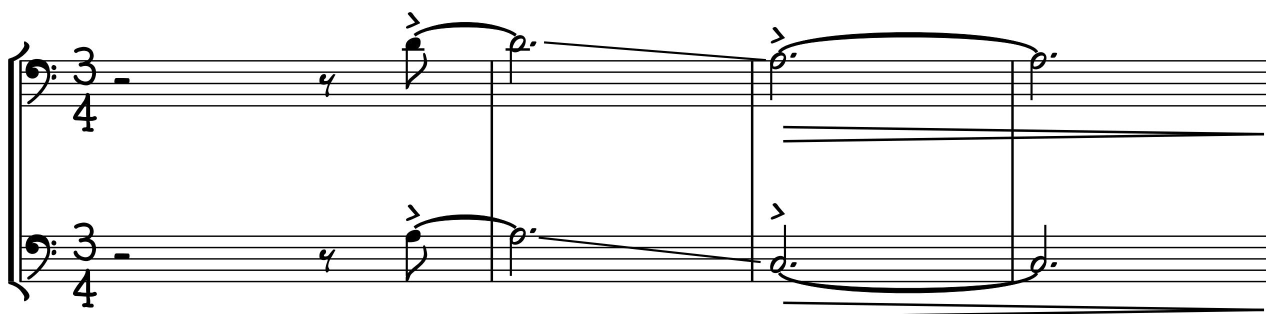
El Glissando

Una de les característiques inequívoques del trombó de vares és, evidentment, el glissando. Aquest pot ser utilitzat com a efecte o com a articulació. Tot seguit veurem les formes més habituals de glissando que podem trobar en una partitura per a trombó:

Glissando per unir dues notes



Una línia recta entre dues notes indica que les hem d'unir mitjançant un glissando de vara. L'arranjador ha de tenir en compte entre quines notes es pot executar aquest glissando, cosa que apareix a tots els tractats d'orquestració.



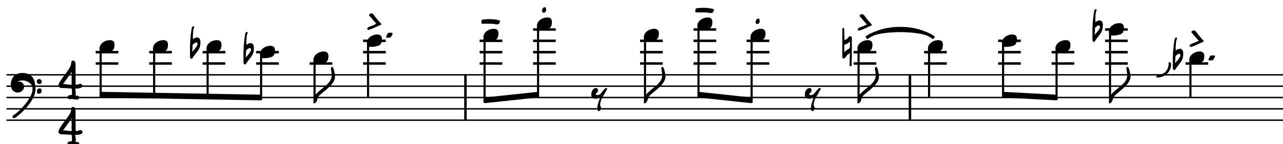
Ex.16 - *Jitterbug Waltz* de The Rath Pack (compassos 8-11)

Justament en aquest exemple, el trombó de sota no pot fer el glissando del La al Do. El que s'ha de fer en aquests casos és, en primer lloc, intentar empastar el millor possible amb l'altre trombonista que sí que el pot fer. I en segon lloc allargar el glissando el màxim que es pugui fins arribar a una nota propera a la indicada i llavors arribar a la nota objectiu amb el llavi utilitzant la flexibilitat (fer-ho el més suau possible).

Scoop



L'*scoop* és una de les tècniques més habituals de tot trombonista. Es tracta d'efectuar un glissando inferior (habitualment ràpid i de semitò) per arribar a la nota objectiu.

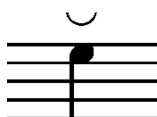


Ex.17 - *Count Bubba's Revenge* de Gordon Goodwin (compassos 103-105)

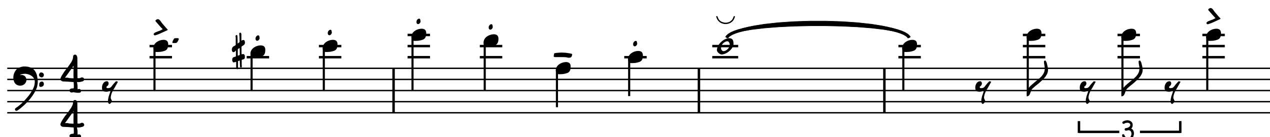
Si l'arranjador desitja que aquest *scoop* sigui més llarg, generalment es dibuixa la línia bastant més llarga o s'acompanya amb l'anotació "*long".* En cas que es vulgui que el glissando comenci des d'una nota concreta es faria servir l'anotació de la pàgina anterior.

És possible que el *lead* decideixi incorporar *scoops* no escrits i que consideri oportuns en certs passatges. En aquests casos pot decidir fer-los ell sol, comunicar-los a la resta de la secció o pactar on aniran aquests *scoops* o altres efectes no escrits.

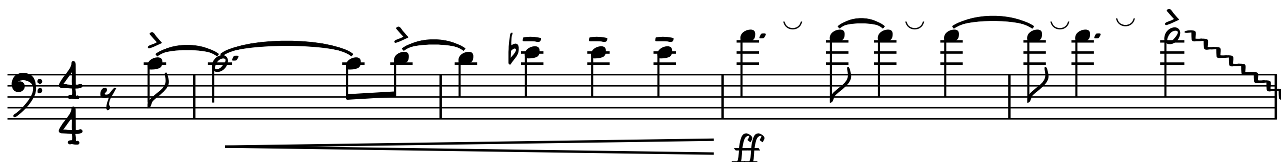
Bending



Bend significa "corvar" o "doblegar". El *bend* produeix un efecte de vaivé a la nota. Això s'aconsegueix movent la vara avall i amunt un cop hem atacat la nota. És com fer un glissando descendent lligat amb un d'ascendent.



Ex.18 - *Where or When* de The Rath Pack (compassos 29-32)



Ex.19 - *Whodunnit?* de Gordon Goodwin (compassos 222-225)

El Fall

Un *fall* és, com indica el seu nom, una caiguda. Es tracta d'atacar una nota i deixar-la caure. Amb el trombó ho podem fer de dues maneres:

Caiguda amb ***glissando***. Amb aquesta indicació hem d'atacar la nota i un cop aquesta "s'ha entès", efectuar un glissando descendent amb la vara. Aquesta caiguda pot ser molt ràpida o molt lenta, depenent del què vulgui l'arranjador.

Ex.20 - *Tip Toe* de Thad Jones (compassos 74-77)

Caiguda a través dels ***harmònics***. Amb aquesta indicació hem d'atacar la nota i un cop "s'ha entès", deixar-la caure ràpidament a través de la sèrie d'harmònics.

Ex.21 - *Whodunnit?* de Gordon Goodwin (compassos 157-161)

Quan s'utilitzen aquests efectes és molt important escoltar el *lead.* S'ha d'escoltar atentament el *lead* per començar i acabar l'efecte quan amb ell, mai començar-lo abans ni acabar-lo després. Això cal tenir-ho sempre en compte, no només pel què fa als *falls,* sinó en tots els aspectes de la interpretació.

Ex.22 - *Count Bubba's Revenge* de Gordon Goodwin (compassos 137-142)

El *fall* pot arribar a ser molt llarg, com podem veure a l'exemple anterior. En aquest cas s'indica amb una línia molt llarga o amb l'anotació *long.* Com podem observar en aquest últim

fragment, la nota es manté gairebé fins al quart temps del compàs 141, i el *fall* dura gairebé tot un compàs més. Per a unificar criteris, qui mana és el trompeta *lead* o el *lead* del moment, però també es sol pactar on es començarà a baixar i fins on durarà el *fall.*

Rip

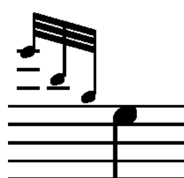


així s'escriu

El *rip* és un efecte molt exuberant que consisteix en una caiguda cap a la nota objectiu des de més amunt de la sèrie d'harmònics.

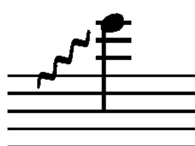


Ex.23 - *Where or When* de The Rath Pack (compassos 37-38)

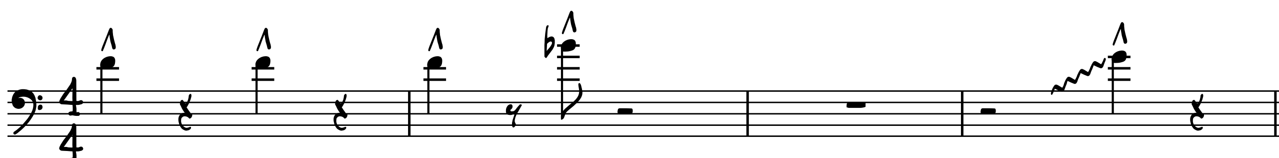


així sona

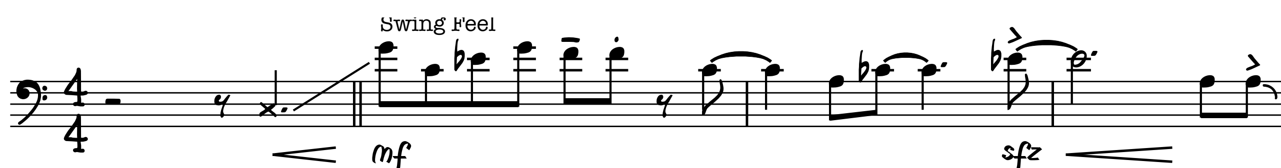
Rip Up



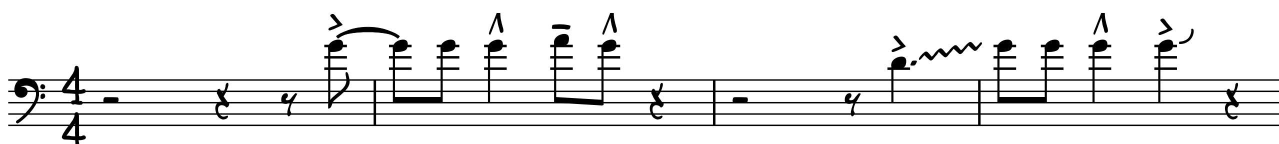
Es tracta d'arribar a una nota tocant lliurement l'escala o sèrie de notes que volguem. S'utilitza per arribar a una nota des del silenci o bé per connectar dues notes. La línia que ho indica pot ser ondulada o recta. La nota de partida pot estar indicada entre parèntesis quan venim de silenci. Al igual que el *fall,* pot ser molt llarg (també s'indicaria amb una



Ex.24a - *La Almeja Pequeña* de Gordon Goodwin (compassos 248-250)



Ex.24b - *Hunting Wabbits 3* de Gordon Goodwin (compassos 123-126)



Ex.25 - *Whodunnit?* de Gordon Goodwin (compassos 176-179)

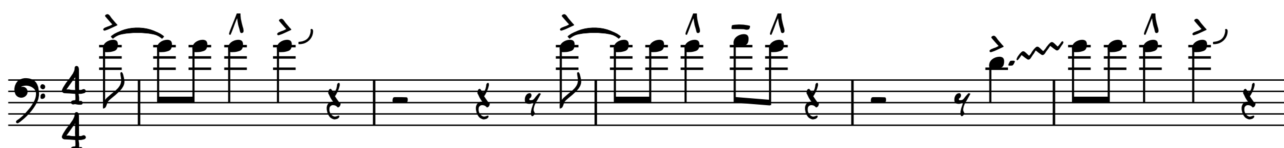
Doit



El *doit* produeix el mateix efecte que indica el seu nom onomatopeic. Podriem dir que és l'antagonista del *rip,* ja que en el cas del *doit* s'ataca la nota i, un cop ha sonat i s'ha entès, es puja amb el llavi per la sèrie d'harmònics. Depenent de l'exuberància que li volguem donar, aquesta pujada pot ser més o menys llarga. Generalment serà d'entre una quinta i una octava, i a mesura que es va pujant es va baixant la intensitat i així la nota es va perdent. Aquesta tècnica també la utiltizen trompetistes *lead* com Maynard Ferguson al final d'una nota llarga (*Maynard Tear-Off*).

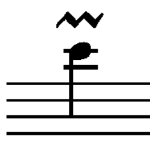


Ex.26 - *Tip Toe* de Thad Jones (lletra G)

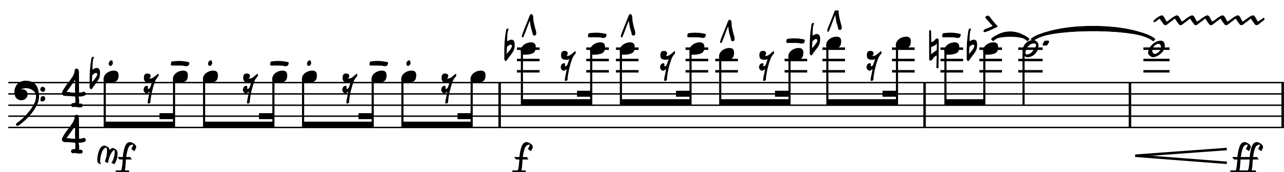


Ex.27 - *Whodunnit?* de Gordon Goodwin (compassos 175-179)

Shake o Trill

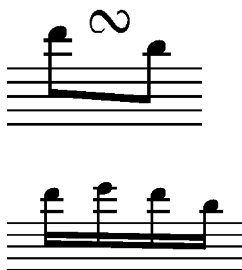


Acabem de veure com la flexibilitat s'utilitza en diversos efectes. Doncs bé, el *shake* és la flexibilitat en persona. Com indica el seu nom, aquest efecte "sacseja" la nota (i alguns músics fins i tot sacsegen l'instrument, cosa que produeix un efecte diferent, més "brut"), i ho fa mitjançant un ***trino***. Aquest trino es fa juntament amb la nota que hi ha per sobre de la indicada en la sèrie d'harmònics de les posicions del trombó (o la de més a munt si es vol encara més exuberant). El *shake* pot ser lent, ràpid o augmentant la velocitat.

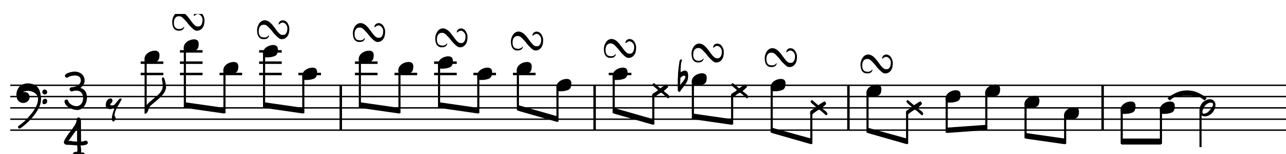


Ex.28 - *Count Bubba's Revenge* de Gordon Goodwin (compassos 70-73)

Grupet



El grupet, en anglès anomenat *turn* o *flip*, és un altre efecte molt exuberant. El seu resultat sonor és molt efectiu en instruments de vent metall i també és un efecte que implica flexibilitat. Es pot realizar cambiant o sense cambiar de posició, generant diferents notes en cada cas. És més fàcil d'executar en un regitre mig-agut (més avall d'un Fa3 ja es complica). Un dels trombonistes que més feia servir aquest efecte era *Frank Rosolino,* fent-ne d'aquest una senya d'identitat.



Ex.29 - *Jitterbug Waltz* de The Rath Pack (compassos 49-53)

També es pot escriure amb una espècie de *V* invertida com la que veiem a continuació:



Ex.30 - *Count Bubba's Revenge* de Gordon Goodwin (compassos

Apoiatura

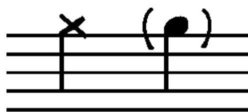


L'apoiatura no és un recurs gaire utilitzat en el trombó perquè en el seu lloc és molt més habitual fer servir *scoops,* aconseguint aquest efecte mitjançant un glissando. Però també es poden realitzar apoiatures. Generalment es fa servir un doble picat lleuger i molt ràpid per a fer-les, tot i que depenent de les notes i les posicions es pot fer mitjançant la flexibilitat. En algunes notes o intervals pot ser més difícil.



Ex.31 - *Get in Line* de Gordon Goodwin (compassos 50-53)

Ghost Notes



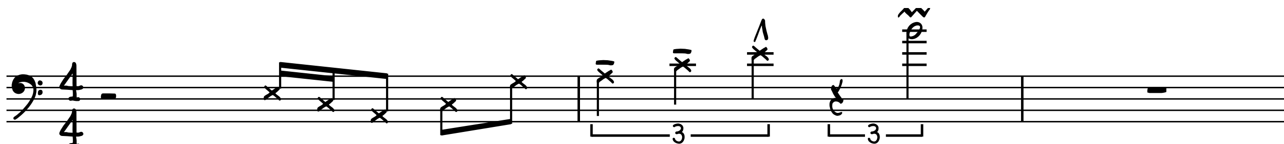
Les *ghost notes* es poden apuntar amb una nota que té un cap en forma de creu o bé entre parèntesis. Això indica que aquesta nota no sonarà però hem de fer com si l'anéssim a tocar. Encara que no la toquem com una nota normal semblarà que hagi sonat. Generalment això facilita el fraseig sobretot en tempos ràpids.



Ex.32 - *Count Bubba's Revenge* de Gordon Goodwin (compassos 8-10)

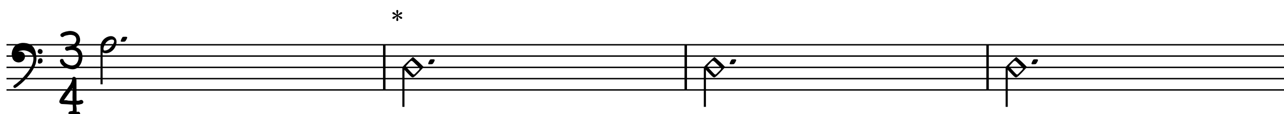
Notes Lliures

Una o vàries notes amb una *X* com a cap també pot significar que, respectant el valor indicat, podem escollir quines notes volem tocar en un determinat passatge, ja que el compositor tan sols ens en suggereix la rítmica:



Ex.33 - *Thad* de Jim McNeely (compassos 41-42)

També ens podem trobar indicacions sobre quina escala hem d'utilitzar en aquestes notes lliures:



**INSTRUCTIONS FOR ALL HORN PARTS:*
cont. "F" diatonic scale - hold notes - or drop scalewise by 𝅗𝅥. –
cont. gradually lower & lower and softer until all horns are out.

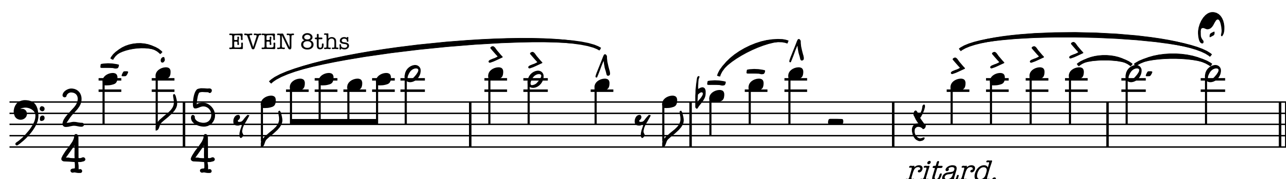
Ex.34 - *Green Piece* de Maria Schneider (compassos 278-281)

Altres

En un arranjament podem trobar altres indicacions que no han estat explicades en aquest apartat, i també hi ha qui utilitza dues articulacions juntes per remarcar algun aspecte (com un accent i una ratlla). He volgut incloure les que considero que són més freqüents, ja que cada compositor o arranjador pot tenir la seva manera d'apuntar certes articulacions o efectes.

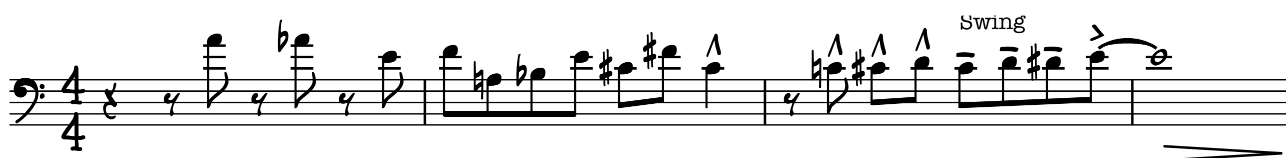
També ens podem trobar anotacions escrites amb paraules per explicar-nos com hem de tocar un determinat passatge. Més enllà de les clàssiques *accelerando* (el tempo incrementa) o *ritardando* (el tempo disminueix), algunes de les més habituals són:

- ***even*** - les notes (generalment corxeres) indicades o tot un tema es toquen sense swing.



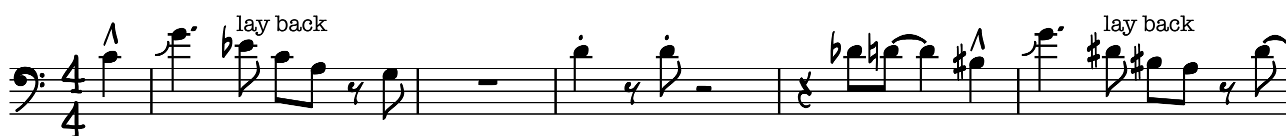
Ex.35 - *Long Yellow Road* de Toshiko Akiyoshi (coda)

En un context de *swing*, també ens podem trobar la indicació d'*even 8ths* mitjançant les articulacions de barret o puntet.



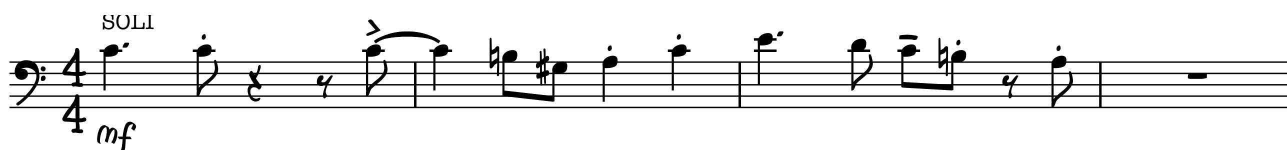
Ex.36 - *Thad* de Jim McNeely (compassos 67-70)

- ***lay back*** - cal tocar aquestes notes "tirant-les enrere", aguantant-les en el temps com si les retrassessim una mica.



Ex.37 - *High Maintenance* de Gordon Goodwin (compassos 33-37)

- ***solo / soli*** - en el següent passatge estem sent partíceps de la línia melòdica principal del moment. Si la indicació és de *solo,* vol dir que som els únics en portar aquesta melodia, i si es el seu plural, *soli* (en italià), vol dir que ho estem fent amb altres músics. És molt habitual que els *solis* siguin de seccions senceres però també poden ser barrejant seccions.



Ex.38 - *Swingin' for the Fences* de Gordon Goodwin (compassos 33-36)

S'ha de vigilar de no confondre la indicació *solo* referent a una melodia amb *solo* de quan es refereix a la improvisació. Tot i que utilitzen la mateixa paraula, el context no deixa lloc a dubtes.

- ***lead -*** som la veu *lead,* la veu principal d'un determinat passatge:



Ex.39 - *Nido del Aire* de Perico Sambeat (compassos 153-168)

- ***w/instrument*** - estem tocant el passatge juntament amb un determinat instrument, i per tant hem d'empastar amb aquest.



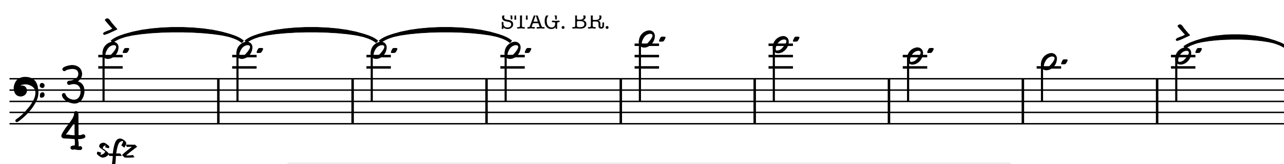
Ex.40 - *The American Express* de Bob Brookmeyer (compassos 51-53)

- ***bring out*** - cal que fem sortir la frase senyalada, sense necessitat de canviar-ne la dinàmica ni tocar-la més forta, sinó fent-la sortir dins del context sonor en què ens trobem.



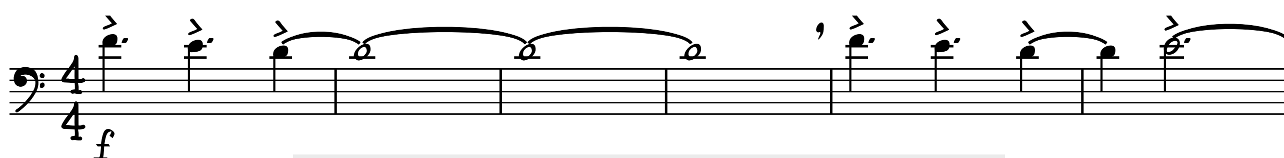
Ex.41 - *Sea of Tranquility* de Maria Schneider (compassos 42-45)

- ***stagger breath*** - aquesta indicació la trobarem generalment en passatges amb tot un seguit de notes llargues on sembla que no es pot respirar enlloc. *Stagger Breath* significa que podem respirar on volguem, però vigilant que el so general no s'interrompi.



Ex.42 - *Green Piece* de Maria Schneider (compassos 260-268)

- ***coma*** - la *coma* també és una senyal relacionada amb la respiració. Ens indica on hem de respirar. Ens la trobarem sovint en balades o en fragments amb notes llargues. Ajuda a unificar els criteris de respiració dins de la secció en passatges determinats.



Ex.43 - *Green Piece* de Maria Schneider (compassos 123-128)

- Les anotacions relacionades amb les ***sordines*** estan explicades a l'apartat 3.3 - *Les Sordines*.

- Hi ha altres anotacions molt descriptives, com *unis, quasi symphonic, punch!, bite!, delicate...* fins i tot *sloppy and drunk sounding* (The American Express de Bob Brookmeyer).

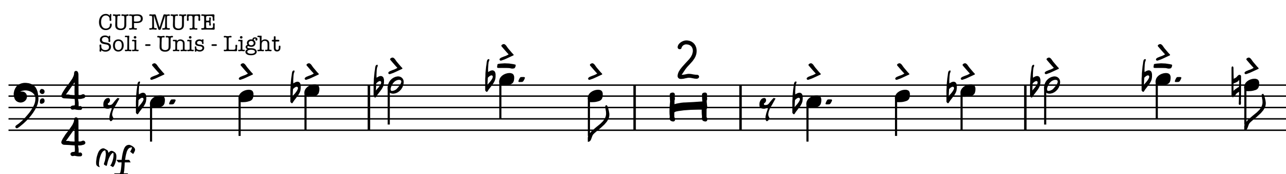
Cal anotar totes les articulacions?

Existeix cert debat al voltant de la necessitat d'anotar algunes indicacions. Hi ha qui considera que hi ha articulacions i frasejos que són *d'estil,* i que, per tant, es sobreentén que el músic ho tocarà de determinada manera sense haver d'anotar les articulacions.

Tot i això, és preferible apuntar totes les articulacions, ja que hi ha figuracions que *per estil* poden funcionar igualment bé de diverses maneres, sobretot pel què fa a les *negres*. Per evitar confusions i agilitzar els assajos és millor especificar totes les articulacions.

Un problema "històric"

Com hem vist anteriorment, hi ha alguns debats oberts al voltant del tema de com s'anoten algunes articulacions o què signifiquen. Els arranjadors i compositors actuals utilitzen un sistema més homogeni, però quan toquem arranjaments antics ens podem trobar davant d'alguns problemes. El més habitual d'aquests es produeix quan ens trobem negres amb un accent que realment són curtes i per tant haurien de portar barret. Això genera debats aferrissats als assajos. Durant l'era del swing, quan ens trobem una negra amb un accent és probable que aquesta sigui curta, i per esbrinar-ho cal veure les gravacions i els contextos:



Ex.44 - *Cute* de Neal Hefti (compassos 5-10)

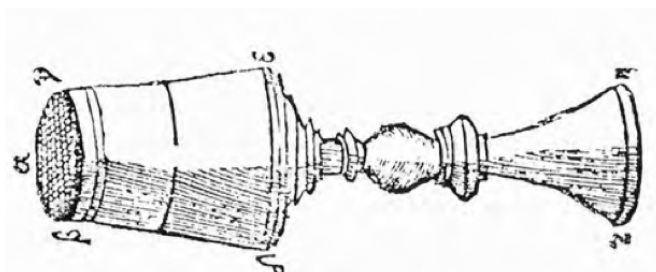
En arranjaments d'aquesta època també ens podem trobar ritmes de corxeres amb swing anotats com a corxera amb punt i semicorxera. En aquests casos cal tocar amb el swing molt pronunciat típic de l'època. Avui en dia si es vol aquest efecte s'anota com a l'exemple a l'arranjament *Count Bubba's Revenge* de Gordon Goodwin (exemples 28 i 32).

3.3 - Les sordines

La naturalesa inquieta de tot músic condueix a investigar constantment les diverses possiblitats que li ofereixen els instruments. Aquestes possibilitats poden passar també per fer servir objectes de tot tipus per alterar-ne el seu so. Així com els guitarristes posseixen un nombre incomptable de pedals d'efectes, els músics de metall també tenen un gran ventall de possibilitats a través d'uns artilugis concrets, les *sordines*. Segons el fabricant de sordines *Tom Crown*, l´ús de sordines en els instruments de metall es remunta als segles XVI-XVII:

> *Mutes actually go back a long way, maybe even to King Tut. The first mention in writing of mutes was in 1511, in Giorgio Vasari's biography of Piero di Cosimo, although the mute is such a basic principal it must have been in use for centuries before. Monteverdi, in 1607 used mutes for the first time in a written musical score, in the Toccata preceding l'Orfeo.*

Aquestes primeres sordines eren per a trompeta, i eren semblants a petits calzes de fusta. La copa d'aquestes es modelava perquè s'ajustés a la campana de la trompeta i la tija del calze era com un cilindre obert que acabava amb una petita copa a la part del peu. Es tractava de sordines "transpositores", ja que canviaven considerablement l'afinació de les trompetes. Avui en dia la sordina més semblant a aquestes seria la *stopping mute* o *bouché mute* per a trompa (que segueix canviant l'afinació pràcticament un semitò).



Dibuix d'un dels primers models de sordina.

Des de bon principi, els músics de jazz van provar tot tipus d'objectes i artilugis amb l'objectiu de modificar el so dels seus instruments de metall, només cal veure que una de les sordines més importants del jazz, la *plunger*, és tan sols un desembussador normal i corrent que es pot trobar a qualsevol ferreteria. Segurament és a partir de les diferents invencions espontànies que es van anar creant les sordines que avui en dia són més habituals (*straight, cup, bucket, harmon...).* Aquestes invencions passaven sobretot per la utilització d'elements de la vida quotidiana, com desembussadors, barrets, o, com podem veure en aquesta fotografia, pots de sucre:



Foto promocional de la Original Dixieland Jazz Band (al voltant de 1917)

Són molts els invents que s'han fet per alterar el so dels trombons i les trompetes amb tot tipus de materials i objectes, fins i tot veurem com avui en dia hi ha trompetistes que es fabriquen casolanament una sordina d'estudi amb un pot d'ambientador de la marca *Renuzit,* o com es poden fer *plungers* amb joguines per a gossos. Però també existeixen, evidentment, les sordines que pertanyen al cànon del llenguatge de les big bands i que podem trobar habitualment al repertori jazzístic.

Seguidament veurem una breu explicació d'aquestes sordines, de la seva morfologia i història, i de quins són els músics que les han popularitzat. També trobarem exemples d'arranjaments on podem escoltar cada sordina tocada per la secció de trombons o per un trombonista solista. D'aquesta manera dispondrem d'una petita guia per conèixer les diverses sonoritats de cadascuna d'elles.

Abans, però, hi ha una sèrie de consideracions generals que afecten a totes les sordines:

Consideracions generals

Afinació

L'ús de gairebé qualsevol sordina fa pujar l'afinació dels instruments de metall. Cal que ho tinguem en compte corregint l'afinació del trombó. El canvi pot ser molt notable quan fem servir la *plunger* amb la *pixie,* per exemple.

Resistència

Totes les sordines que es posen dins de la campana del trombó creen una pressió i una resistència envers l'aire que nosaltres enviem que fa que la nostra sensació al tocar sigui diferent. Això pot provocar més fatiga a l'hora de tocar.

Combinacions de sordines

Evidentment, és possible combinar diferents tipus de sordines per a trobar el so concret que vol un compositor o arranjador. Tot i això, aquest no és un recurs gaire utilitzat (a no ser que hi hagi un trombó solista i els altres fent un acompanyament tipus *background*).

Un recurs que s'utilitza bastant és que els trompetes utilitzin *harmon* i els trombons *cup* en el mateix passatge (*Thad** - Vanguard Jazz Orchestra, arr. Jim McNeely). D'aquesta manera s'aconsegueix potenciar la brillantor de les sordines harmon sense que el so dels trombons es mengi el volum de les trompetes, i a la vegada la *cup* contribueix al vellutament de la sonoritat de la secció de metalls.

Notació

Quan haguem d'utilitzar una sordina, el compositor ens avisarà amb antel·lació per a que la preparem mitjançant la indicació *TO* i el nom de la sordina. Per exemple, *TO BUCKET*. Quan arribi el passatge que cal tocar amb la sordina trobarem la indicació del nom de la sordina altra vegada, per exemple *BUCKET MUTE.* I per indicar que cal treure la sordina trobarem la indicació *OPEN*[108]*.* Cal tenir en compte que és necessari un temps prudencial per a col·locar la sordina i també per a treure-la i, per tant, és convenient que abans i després de l'ús d'una sordina hi hagi diversos compassos d'espera.



In a Mellow Tone (arr. Oliver Nelson) - Trombó 1*

Notacions específiques

Les sordines que creen efectes del tipus *wah wah* (*plunger, harmon, derby,...)* tenen una notació concreta. Aquesta ens indica si la sordina va tancada (a uns 2 cm de la campana) o bé oberta (a uns 7'5 cm de la campana, més o menys a uns 45º d'obertura en relació a la campana):

+ = sordina tancada **o** = sordina oberta



The More I See You (arr. Quincy Jones) - Trombó 2*

[108] A les obres de música clàssica les indicacions solen estar en italià (*con sordino - senza sordino)* o en alemany (*mit Dämpfer - ohne Dämpfer*).

També es pot utilizar la indicació *1/2 Plunger* (un entremig entre les posicions + i o). Això es fa servir per passatges concrets i també es pot combinar amb les dues indicacions anteriors:



The Blues Machine (arr. Sammy Nestico) - Trombó 1*

Existeix també una notació determinada per a l'ús de les sordines *derby:* IN HAT. Aquesta indicació és per a tocar amb la *derby* en el seu suport enlloc de fer-la servir a mode de *plunger*. L'objectiu d'aquesta manera de fer servir la sordina és suavitzar el so dels metalls. En arranjaments més moderns aquesta indicació és substituïda per IN STAND, cosa que ens indica que cal apuntar la campana del trombó contra el faristol per a reduir-ne el volum.

La sordina *harmon* també posseeix una notació pròpia per a senyalar si hem de tocar-la amb l'*stem* posat o no. En principi si hem de tocar amb aquesta sordina ho farem sempre sense l'*stem*, i si l'arranjador vol la *harmon* amb l'*stem* posat ho indicarà d'aquesta manera: W/STEM.

A continuació entrarem amb més detall sobre les especificacions, la notació i l'ús de cadascuna d'aquestes.

Straight



L'*straight* consisteix en un con obert per la seva part més petita (que és la que s'inserta al trombó) i tancat per la seva part més gran. Els tres suports de suro que aguanten la sordina contra la campana del trombó permeten el pas del so al seu voltant. Aquesta sordina és la més utilitzada en la música clàssica (en la seva versió metàl·lica o de fusta), i per aquest motiu, en diverses fonts la trobem com *"the most commonly used of all mutes".* En el context jazzístic és més usual l'*straight* de "cartró-pedra", i va ser molt utilitzada en els les primeres etapes del jazz per trombonistes com *Kid Ory* o *Trummy Young*. Durant l'època daurada del swing va perdre protagonisme enfront d'altres sordines com la *cup* o la *solotone,* i avui en dia ha caigut gairebé en desús.

El resultat sonor de l'*straight* és un so metàl·lic i a vegades nasal, i quan es toca amb un volum elevat crea un so punxant.

<u>*Exemples*</u>

- Artie Shaw - *Beguin the Beguine*

- Benny Goodman - *Let's Dance**

Cup



Gairebé podríem afirmar que es la *cup* es tracta d'una sordina *straight* amb una tassa (en anglès *cup*) enganxada a la seva part externa. Al igual que l'*straight,* la *cup* també té tres troços de suro que deixen passar el so al voltant de la sordina, amb la diferència que l'aire ara es topa amb la tassa, creant així el so particular de la *cup.* El primer diseny d'aquesta sordina sembla ser que és de *Charles Kiefer* (patentat l'any 1898).

El resultat sonor és una reducció de les freqüències agudes i greus i un so més arrodonit, com "esmorteït". Aquesta sordina és molt usual en el repertori de big band i la trobarem en gairebé totes les orquestres de jazz, siguin de l'època que siguin. De fet la podriem considerar dins de les "sordines de mínims" juntament amb la plunger. El fet que és una de les sordines que coloregen menys el so del trombó és segurament el que l'ha convertit en una sordina tan popular. Les big bands de l'època del swing la van fer molt popular, sobretot orquestres com la de *Glenn Miller,* però també era molt utilitzada per solistes en context de quartet o quintet, com ho feien, per exemple, *J.J. Johnson* o *Frank Rosolino* (el disc *Turn me Loose**,* on podem escoltar al mateix Rosolino com a cantant, està gravat íntegrament amb sordina *cup*).

Hi ha algunes variants d'aquesta sordina, com per exemple la que la marca *Humes & Berg* anomena *Mica-Mute* que és pràcticament igual al seu propi model de *cup.* La diferència entre aquestes dues sordines és tan sols en el seu acabat, ja que el resultat sonor és pràcticament el mateix. Hi ha més diferències entre la *cup* de les marques *Humes & Berg* i *Jo-Ral* que entre la *cup* i la *mica-mute de H&B.*

<u>*Exemples*</u>

- Glenn Miller - *Moonlight Serenade**
- J.J. Johnson & Kai Winding - *Let's Get Away From It All**

<u>*Formes d'ús*</u>

La *cup* es pot col·locar de dues maneres, segons ens explica *Jiggs Whigham*[109]:

Tight Cup = Apretada contra la campana, aproximadament a 5mm.

Open Cup = Amb uns 20mm de separació de la campana

La sonoritat d'aquestes dues posicions és bastant diferent. Segurament el so que tenim més associat amb la *cup* és el de la *tight cup*, un so arrodonit i amb un punt de vellut. En canvi podriem considerar que el so de la *open cup* s'acosta més al de l'*straight.*

Solo Tone

Morfològicament, aquesta sordina s'assembla molt a l'*straight,* però té un tub interior que la travessa per dins i que s'obre al final de la sordina en un altre con que li dóna la seva forma característica. A dins hi trobem uns *deflectors*[110] que accentuen les freqüències agudes i li donen el seu so tan especial. La sonoritat recorda el so d'una emissora de ràdio antiga.



Els seus origens es remunten a la dècada de 1920 amb un parell de precursors, l'empresa *Shastock* amb les sordines "*Voca-Tone*" i "*Meg-a-Mute*" i *Guy B. Humes* amb la "*Humes Mute*". Depenent del fabricant, aquesta sordina rep diferents noms (*Humer & Berg Corp = Clear Tone / Shastock = Solo Tone).* Existeix també un altre model pràcticament idèntic, però sense el con exterior, la *Mel-o-Wah*. Aquesta última puja l'afinació del trombó encara més però és també menys punxant.

---

[109] WHIGHAM, JIGGS: Jazz Trombone, Concepts, ideas and examples, 41.

[110] *Sound baffles.* No he pogut comprovar les seves característiques ja que m'ha estat impossible obrir una sordina per observar-los d'aprop.

Rarament trobarem música escrita per a *solo tone* avui en dia, però era molt usual trobar-la dins del repertori dels anys 1920-1950, sent un so difícilment descontextualitzable. La *solo tone* es va fer famosa gràcies al gran ***Tommy Dorsey***, que va fer d'aquesta sordina una de les seves senyals d'identitat. Fins i tot i ha gent que es refereix a aquesta sordina com a la "*Tommy Dorsey's Mute*". Dorsey feia servir aquesta sordina per tocar els "temes d'obertura" d'algunes peces tipus balada o mig temps, i a mode de solista. Altres trombonistes contemporànis de Tommy Dorsey també la feien servir, com per exemple *Billy Rauch* (Casa Loma Orchestra) o *Glenn Miller*.

Exemples

- Tommy Dorsey - *Song of India*, Liebestraum, Night and Day, Indian Summer, Josephine...*

- Billy Rauch (Casa Loma Orchestra) - *Little Old Lady**

Formes d'ús

A diferència de l'straight o la *cup,* el forat que té la *solo tone* a la seva part exterior ens permet fer-la servir amb els dits i aconseguir l'efecte *wah-wah*. Aquests efectes no són molt usuals, i menys tenint en compte que la *solo tone* ja és una sordina poc freqüent. Tot i això, hi ha un trombonista que va fer d'aquests efectes un dels elements més característics de la seva música, *Russ Morgan*. Això produeix un so semblant als efectes de *l'stem* de la harmon[111]. Però la música de Russ Morgan té poc de jazz, i els sons que extreu Russ Morgan d'aquesta sordina ens porten més a un so *"Mickey Mouse"* que als usos sons tipus wah-wah d'Ellington.

- Russ Morgan - *Wabash Blues* [vídeo]*

[111] Més informació sobre l'*stem* i la *harmon* a la pàgina 86.

Plunger



La *plunger* és una de les sordines més senzilles en quant a la seva morfologia i construcció, però a la vegada és, sense cap mena de dubte, la sordina més complexa de controlar i dominar. Tal com indica el seu nom, aquesta sordina no és res més que un desembussador de canonades (*plunger* = desembussador). Hi ha marques que fabriquen diversos models de plunger, però el més usual és fer servir desembussadors comuns que podem trobar a qualservol ferreteria, simplement traient-els-hi el pal de fusta que porten. La *plunger* també rep el nom de *the plumber's friend* (l'amiga del lampista).

El primer en popularitzar aquesta sordina va ser el mític trompetista *King Oliver*, i entre els seus pioners també trobem al trombonista **Charlie Irvis.** Però segurament el motiu pel qual actualment es troba tan integrada dins del llenguatge bigbandístic es deu a l'ús que en féu Duke Ellington. Ellington va ser capaç d'integrar el so d'aquest simple desembussador a la seva música desenvolupant el que es va anomenar *jungle music*. Durant tota la seva trajectòria, Ellington va demostrar que l'ús de sordines podia aportar moltes noves i interessants sonoritats al món de les big bands. Dins de la secció de trombons de la big band de Duke Ellington sempre hi havia un especialista en la tècnica de la *plunger*, i el primer en portar aquesta tècnica al primer pla i maravellar a tothom va ser **Joe "Tricky Sam" Nanton**.



Durant l'època daurada del swing, aquesta sordina es va transformar en un clàssic i va passar a formar part del llenguatge quotidià de la big band. L'orquestra de Glenn Miller fins i tot va crear una versió especial de la *plunger,* de fusta i pintada de vermell i blanc amb el nom de *Tuxedo Plunger* (per un dels temes que va fer famosa aquesta big band, *Tuxedo Junction**).

La *plunger* requereix un estudi molt profund, i si s'arriba a dominar permet imitar la veu humana d'una manera molt espectacular i fer tot tipus de sons, com per exemple riure amb ella o imitar altres sordines. Són pocs els trombonistes que es poden considerar veritables especialistes de la *plunger.* Entre aquests podriem citar a *Tricky* Sam Nanton, *Tyree Glenn, Al Grey, Ed Neumeister o Wycliffe Gordon.* Avui en dia, un dels músics més destacats en l'art de la *plunger* és **WYCLIFFE GORDON**, que és capaç de fer coses increïbles amb aquesta sordina, com podem observar al vídeo *Warmup with Plunger Mute*,* que sens dubte val la pena veure i escoltar.

Actualment alguns músics també creen les seves pròpies *plungers* amb objectes de tota mena, com per exemple tallant per la meitat les joguines per a gos *Jolly Ball Tug-n'-Toss.*

Exemples

- Glenn Miller - *Tuxedo Junction*,...*

- Duke Ellington - *Ko-Ko*, It Don't Mean a Thing*,...*

- Count Basie - *The More I See You**,...

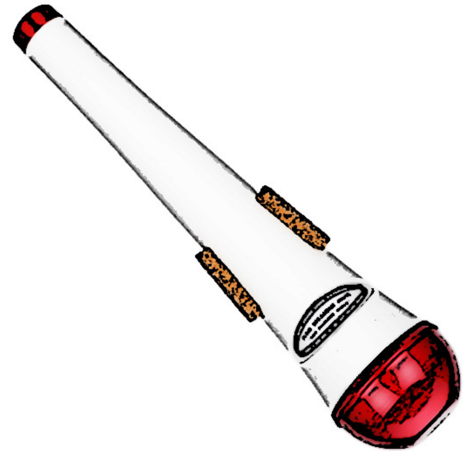
Formes d'ús

Per a utilitzar la *plunger* cal agafar la sordina amb la mà esquerra. Aquesta postura és complicada per als trombonistes, doncs es perd el suport de l'instrument i cal recolzar-ne tot el pes al palmell de la mà esquerra, mà que a la vegada ha de manipular la sordina per a produir els efectes desitjats. La tècnica per dominar la plunger és tant complexa que fins i tot existeix un mètode concret fet per un dels especialistes en aquesta sordina, **AL GREY.**[112] En aquest mètode, Grey explica des de les modificacions que cal fer a la sordina per treure'n el major rendiment a les diferents posicions i efectes que té. També inclou exercicis per treballar amb aquesta sordina i una selecció de solos amb la *plunger.*

---

112 GREY, AL: *Plunger Techniques*. (disponible a la Biblioteca de l'ESMUC)

Pixie



Com hem pogut observar a l'anterior video de *Wycliffe Gordon,* ell tenia posada una sordina a la campana del trombó mentre utilitzava la *plunger.* Aquesta sordina és la *pixie,* i s'utilitza com a complement de la *plunger.* Mai he vist ningú fer servir la *pixie* sola. Es tracta d'una sordina molt semblant a l'*straight,* però més estreta, de metall, i la seva punta és arrodonida. Sembla ser que el primer en fer servir aquesta tècnica, va ser C*harlie "Plug" Irvis*, però durant els anys 1920 encara no existia la sordina *pixie* i es feien servir sordines *straight* de trompeta al trombó per assolir aquest objectiu.

L'ús d'aquesta sordina amb la *plunger*, no és per fer passatges de secció sinó que s'utilitza en solos i passatges de solista. La *pixie* homogeneïtza el so en tot el registre del trombó (tot i que puja bastant l'afinació) i a la vegada també facilita la realització de certs efectes vocals amb la *plunger,* com els efectes *ya-ya*. No només s'usa per fer aquestes correccions sinó perquè també dóna un color diferent a la plunger. Al Grey també explica un parell de modificacions que cal fer a la *pixie* per poder tocar-la amb la *plunger*.[113]

Derby

També coneguda simplement com a *hat* (barret), la *derby* va ser molt comuna en el jazz primigeni quan la tocava *King Oliver*. Originalment es tractava simplement d'un barret del tipus bombí (*derby* és el nom americà per a aquest tipus de barret), i s'utilitzava per a suavitzar el so dels metalls i per a aconseguir efectes de *wah wah*. Durant la dècada de 1920 i amb l'arribada de l'art de la modelació de l'alumini es va començar a utilitzar aquest material per a elaborar sordines *derby* (com les marques *Meta-Lite, Elton o Harmon*). A partir dels 1950's, marques com *Humes & Berg* van fer servir també el cartó pedra. Avui en dia aquesta

---

[113] GREY, AL: *Plunger Techniques*, 9-10.

sordina ha caigut en desús totalment. La seva funció de suavitzar el so la compleix la *bucket,* i els efectes de *wah wah* són fets generalment amb la *plunger*.

Durant l'època daurada del swing, les grans big bands van popularitzar la *derby* fins al punt de convertir-la en un element més del *show*, fent coreografies amb ella. Segons *Sy Oliver* això va ser idea de *Tommy Stevenson* a la big band de *Jimmie Lunceford*.[114] Per permetre'n una ràpida utilització, les derby es col·loquen en uns suports especials al davant dels trombons i les trompetes per quan els passatges són *IN HAT.* Però per fer els efectes de *wah wah,* cal agafar la derby amb la mà esquerra com la plunger.

També existeixen alguns "descendents" de la sordina *derby* original. Trobem l'ús d'altres tipus de barrets, com els d'ala ampla del tipus *fedora,* o la utilització de mocadors o teles (generalment de feltre) a mode de sordina. Aquest tipus de sordina suavitza el so del trombó i no crea gairebé gens de resistència al tocar ni afecta l'afinació. Trombonistes com *Jimmy Cleveland* o *Curtis Fuller* també feien servir boines d'home per a fer aquesta mateixa funció (les modificaven fent-els-hi forats o amb una cinta elàstica per enganxar-les a la campana). Una altra variació més moderna la trobem al model *softone* d'*Ira Neplus*, una sordina feta de neoprè que vol ser una sordina d'estudi si es posa completament i complir funcions de *bucket* o *derby* suavitzant el so si es posa mig penjant de la campana (tot i que segons la meva opinió no compleix perfectament cap de les dues funcions).

Notació

Tot i no ser ja una sordina molt popular avui en dia, la seva importància durant l'època daurada del swing fa que la *derby* tingui una notació pròpia per a indicar el seu ús:

- IN HAT (per indicar que s'ha d'utilitzar)
- OPEN (per quan s'ha de deixar de fer servir)

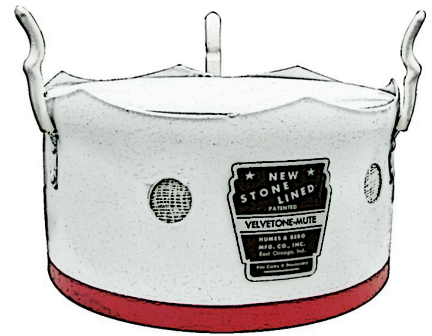
Exemples

- Duke Ellington - *Old Man Blues* [vídeo]*

---

[114] SIMON, GEORGE T: *The Big Bands,* 333.

Bucket



Com hem vist al principi d'aquest capítol, el trompetista i el trombonista de la *Original Dixieland Jazz Band* feien servir un pot de sucre a mode de sordina. Durant aquesta època de la història del jazz també es feien servir llaunes de mantega i petits cubs per suavitzar el so dels instruments de metall. D'aquí sorgeix la coneguda sordina *bucket* (cub), que va ser patentada per *Willian McArthur* l'any 1922. Avui en dia la marca *Humes & Berg* l'anomena *velvetone-mute* (*velvet* = vellut).

Aquesta sordina s'ajusta a la campana del trombó a través de tres petits ganxos, i el cub va farcit de cotó o escuma per tal de suavitzar el so de l'instrument. D'aquesta manera s'aconsegueix una reducció de les freqüències agudes i un so més suau i "sord" semblant a la trompa. Altres marques comercials com *Jo-Ral* han optat per un disseny més semblant al d'una *cup*, col·locant la sordina dins de la campana (també trobem models antics amb aquesta forma, com els de *Leroy Allen* de 1916 o el de *Magin & Mayer* 1919).

Recentment ha aparegut una versió renovada de la *bucket,* la *soulo-mute.* Aquesta és de plàstic i també funciona amb ganxos, però permet escollir el grau d'obertura de la sordina vers la campana en dues posicions. Una característica molt interessant d'aquesta innovadora sordina és que permet ser utilitzada sobre gairebé qualsevol altra sordina (*straight, cup, harmon, pixie,...)*, no genera gairebé gens de resistència al tocar, és lleugera, fàcil de posar i treure i manté una afinació perfecte en tots els registres.

<u>*Exemples*</u>

- Count Basie - *Cute**

- Buddy Rich - *In a Mellow Tone**

- Maria Schneider Jazz Orchestra - *Choro Dançado**

Harmon



Aquesta sordina, patentada l'any 1925 per *George Schluesselburg* sota el nom de *Harmon,* és molt usada pels trompetistes i molt poc pels trombonistes. I és que si hi ha un nom que va lligat a aquesta sordina és el del trompetista ***Miles Davis***, que va arribar a fer-ne un símbol inequívoc de la seva sonoritat. Miles la feia servir sense l'*stem* (el tub mòvil que incorpora), i de fet també hi ha hagut marques que han comercialitzat models d'aquesta sordina directament sense l'*stem,* com la *whee-zee* de Humes & Berg o la *soloist mute* de Bobby Shew. La *harmon* també es produeix amb altres noms com per exemple *wah-wah-du-all,* però aquesta sordina és coneguda per tothom com a *harmon* (sovint se l'anomena simplement sordina *wah-wah).*

La *harmon* és una sordina grassoneta que té un gran obertura còncava al centre de la qual hi trobem un tubet extraïble acabat en una copa (la seva forma ens recorda una mica les sordines dels segles XVI-XVII). Aquest tubet s'anomena *stem,* és regulable i també pot ser totalment extret. Això ens permet regular el timbre i la sonoritat de la sordina*.* La copa d'aquest *stem* també ens permet fer efectes de *wah wah* amb la mà esquerra, so que és molt usual als dibuixos animats. A diferència de les altres sordines vistes anteriorment, la *harmon* s'aguanta a través d'un gran anell de suro, que obliga a que tot l'aire vagi direcament dins de la sordina. El so que produeix és metàl·lic i brillant.

<u>*Exemples*</u>

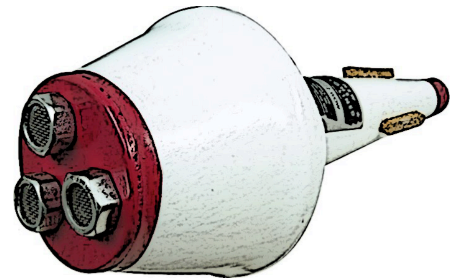
- Gordon Goodwin - *Hunting Wabbits 3**

- Duke Ellington - *Old Man Blues* [vídeo] (min. 1:02)*

<u>*Notació*</u>

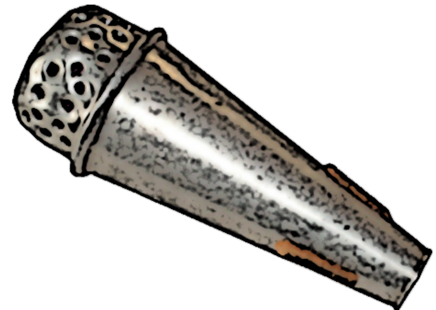
A les partitures cal indicar si la *harmon* s'ha de tocar amb o sense *stem,* amb la indicació *w/stem* o bé *no stem.*

Buzz Mute



Aquesta sordina, realment estranya, és una modificació de la *cup* afegint-li unes membranes vibratòries, com si hi hagués uns *kazoos* enganxats a l'instrument. El so que produeix aquesta sordina és àsper, difós, amb un efecte de *buzz* molt fàcilment reconeixible i molt poc usual al repertori jazzístic. Durant la dècada de 1920, *Joe "King" Oliver* feia servir un kazoo enganxat directament a la trompeta per aconseguir l'efecte de *buzz* mintjançant vibracions per simpatia. La primer sordina patentada que feia aquest efecte fóu la *Humes Jazzer*, patentada per *Guy B. Humes* a meitats de la dècada de 1920. Podem escoltar un exemple del seu so en un solo del gran Frank Rosolino al tema *Rock Bottom** del disc "Cream of the Crop" de l'agrupació de trombons "The Great American Trombone Company".

Pepper Pot



Una variació de la *buzz mute* és la que va crear *Dicky Wells* i que s'anomena *Pepper Pot* per la seva semblança a un pot de pebre. Aquesta és una sordina que no es comercialitza i que, per tant, s'ha de fer un mateix. El mateix Wells explica com va fabricar la Pepper Pot en una entrevista amb el trombonista danès *Erling Kroner* l'any 1978[115]:

> *Well, I just bought a straight trombone mute and took my ice pick [...] and hammered it all together and – that's it. That was my buzz-mute, trombone buzz.*

Segons Dicky Wells, el secret és que, un cop s'han fet aquest forats, cal posar-hi també un troç de paper gruixut, com els que posen sota d'unes patates fregides per absorbir l'oli. Podem escoltar i veure un exemple al vídeo annex Dicky Wells - *Blues in F* (1961).*

---

115 *http://web.archive.org/web/20080124101921/http://kroner-music.dk/erling/dickie.html*

Sordines d'estudi



Existeix també un tipus de sordina dissenyada amb l'objectiu de reduir el volum de l'instrument al màxim. Aquestes sordines s'utilitzen per estudiar o escalfar en ambients on no es pot tocar amb un volum normal i no s'utilitzen en arranjaments, gravacions o concerts. El primer model d'aquest tipus de sordina va aparèixer l'any 1941, la *Whispa Mute,* patentada pel trompetista *Charlie Spivak* amb la marca *Shastock*. Aquesta sordina s'aguanta amb un cercle de suro com el de la *harmon* i així s'evita que el so passi al voltant de la sordina. Actualment hi ha molts tipus de sordines d'estudi al mercat, de molts fabricants diferents. Fins i tot hi ha gent que reutiliza ambientadors de la marca *Rezunit* per fer-se les seves pròpies sordines d'estudi per a trompeta. Segons la meva experiència la millor del mercat és la de la marca *Best Brass.* Aquesta sordina redueix fins a -30dB el volum del trombó, és superlleugera (60g), té molt poca resistència a l'aire i no sobresurt de la campana del trombó.

Sordines electròniques

Existeix una sordina de la marca Yamaha, la *Silent Brass*, que a més a més de servir com a sordina d'estudi porta un micro a dins i una sortida *mini jack* que permet endollar-la a una tarja de so o a pedals de diferent tipus. D'aquesta manera es poden fer servir efectes electrònics amb el trombó. Robin Eubanks també ha experimentat amb l'ús d'efectes amb el trombó en el seu projecte "*EB3*", però ell no utilitza aquesta sordina, sinó que fa servir directament un joc de pedals endollats a un micròfon.

És difícil trobar big bands o grups que utilitzin aquesta sordina, només he pogut trobar alguns exemples del quartet de trombons *Maniacal 4 Trombone Quartet**.

Altres

Existeixen també altres tipus de sordines, fruit de la voluntat de crear híbrids entre elles o de fer combinacions que permetin tenir una sordina desmontable que faci les funcions de diverses sordines en una. Aquestes poden ser tan senzilles com la cup de les marques *Denis Wick, Shastock o La Page* que permeten extreure la copa per convertir-la en una *straight.* O també trobem un pas més enllà que seria la ***Harmon Triple-Play*** que combina les sordines straight, cup i plunger. Aquest tipus de combinacions no són modernes, sinó que *Guy Humes* ja va provar una combinació de sordines *open tube* (tipus solotone) i *buzz* l'any 1918.

Durant els anys 1920 era també usual veure trombonistes fent servir uns grans megàfons de *cheerleader* a mode de sordina. Aquests es recolzaven generalment als faristols, i fins i tot la marca *Conn* havia arribar a vendre l'anomenada ***Voca-Phone***, que constava del megàfon juntament amb un suport especial. El resultat era un so grandiós però a la vegada vellutat que era capaç d'omplir una sala de ball sencera. Un model semblant també era d'ús comú entre els clarinetistes.

Informació sonològica addicional

Com a complement a aquest apartat sobre les sordines, en el DVD que acompanya el treball hi he afegit una sèrie de gràfics sonològics de quines freqüències modifica cada sordina. He obtingut aquests gràfics mitjançant un micròfon de resposta plana *Behringer ECM8000* i el programa *Smaart* (els arxius que s'adjunten són d'aquest programa). Malauradament, no he tingut temps per treballar amb aquesta informació, estudiar-la i plasmar-la en aquest estudi.

4 - Extrapolació de la secció de trombons al petit ensemble de jazz

Des del famós quintet amb dos trombons de *J.J. Johnson i Kai Winding* fins a la coral *World of Trombones* d'Slide Hampton, els grups de trombons han aportat un gran ventall de colors i sonoritats a la discografia jazzística. Pot semblar que aquest tipus de formació no és molt usual en el conjunt de la història del jazz o que és un gènere que només atrau als *fans* del trombó. Però és un tipus d'*ensemble* que apareix regularment i de formes molt diverses i interessants des de la dècada de 1950 fins avui en dia. Es tracta d'una formació amb grans capacitats i recursos, un gran registre (i més encara gràcies a la incorporació del trombó baix), un gran ventall de timbres (els del trombó i també els d'una gran varietat de sordines) i la sort d'haver comptat amb grans compositors i arranjadors que han aportat un gran repertori a aquests grups.

4.1 - El quintet amb dos trombons

El que avui en dia coneixem com a "combo" de jazz s'estableix amb l'aparició i expansió del *bebop* i les seves posteriors variants*.* Amb un origen que parteix de les *jam sessions,* aquest estil sorgeix durant la dècada dels 40 i serà la base del petit grup de jazz "modern": base rítmica (piano/guitarra, contrabaix i bateria) i un o dos vents. Al *bebop* proliferen els trios i els quartets, però el quintet n'és una de la formacions més habituals. Una de les característiques d'aquest nou estil són les velocitats frenètiques, l'exigència d'una tècnica virtuosa i un domini altíssim de l'instrument i de l'harmonia. Les complicacions tècniques del trombó com a instrument per a tocar en aquest tipus de tempos van dificultar la seva consolidació dins del nou gènere. Però hi va haver trombonistes que van aconseguir superar aquestes limitacions. Entre aquests en destaca sobretot un nom, **J.J. JOHNSON**, un dels pioners del *bebop* durant la dècada de 1940 que va gravar amb músics com *Sonny Stitt, Max Roach, Buddy Powell, Charlie Parker, Coleman Hawkins, Howard McGhee, Miles Davis, Dizzy Gillespie*... Segons paraules d'aquest últim[116]:

> *I've always known that a trombone could be played different, that somebody'd catch on one of these days. Man, you're elected.*

[116] BERRET, JOSHUA & BURGOIS, LOUIS GEORGE: *The Music World of J.J. Johnson,* 44.

J.J. Johnson & Kai Winding



Kai Winding i J.J. Johnson

L'any 1954, J.J. Johnson va ser un dels responsables de la creació del primer quintet de la història del jazz composat per base rítmica i dos trombons. Aquest grup li va permetre tornar al primer pla de l'escena jazzística després d'uns quants anys fora d'aquesta. En una entrevista amb Tom Everett l'any 1987[117], J.J. explica que la idea de crear aquest grup va ser de *Teddy Reig* (un important productor i promotor). La idea inicial era que el seu company fós *Bennie Green*, però aquest no estava interessat en la idea de crear un duo de trombons. En aquell moment, J.J. Johnson va trucar a *Eddie Bert*[118], però aquest estava amb la discogràfica *Discovery,* que no va deixar que gravés amb J.J., el qual estava amb *Savoy.* Finalment, Reig va decidir optar per un trombonista d'origen danès, **KAI WINDING** i d'aquesta manera es va crear una de les parelles més importants de la història del trombó. La conversa final entre Reig i Johnson va ser la següent:[119]

> - *Well, we'll try for Kai Winding, and we'll hook up Jay-and-Kai. In fact, I like the name, Jay and Kai - what about it, J.J.? And I said, "Let's try it".*

Durant la seva trajectòria, el quintet de J.J. & Kai va enregistar gairebé una desena de discs amb discogràfiques com *Savoy, Prestige, Bethlehem, Columbia o CTI Records.* Com acabem de veure, de bon principi, Teddy Reig va intentar fer lligar i rimar els noms dels dos trombonistes, Jay & Kai, com si fossin les dues lletres de l'abecedari (J i K [120]), però realment els dos noms no rimen ja que es pronuncien de forma diferent:

Jay = /dʒeɪ/ *Kai* = /kaɪ/

---

[117] EVERETT, TOM: *J.J. Johnson: On The Road Again.* ITA Journal: Vol XVI. Nº3. 27.

[118] JACK, GORDON: *Fifties Jazz Talk, An Oral Retrospective,* 34.

[119] EVERETT, TOM: *J.J. Johnson: On The Road Again.* ITA Journal: Vol XVI. Nº3. 27.

[120] Aquesta anècdota dóna nom a un arranjament per a dos trombons de Michael Davis anomenat *H,I, Jay and Kai** del disc Bonetown.

Des de l'any de la seva creació, el 1954, l'èxit del quintet de J.J. Johnson i Kai Winding va ser aclaparador i es va convertir en un grup llegendàri. Però els dos trombonistes van haver d'enfrontar-se amb l'escepticisme d'una part del públic envers un grup format per dos trombonistes com a *frontmans.* Un exemple d'aquesta actitud la trobem en una frase que li digué un amic a Kai Winding:

> *You can't play all night in a club with just two trombones and rhythm!* [121]

La manera com els dos trombonistes van superar aquest escepticisme la sintetiza molt bé Kurt Dietrich[122]:

1. *El grup comptava amb dos dels millors trombonistes de la història del jazz.*
2. *Tocaven bona música i la tocaven bé.*
3. *El grup era popular perquè hi havia demanda d'aquesta música.*

Quan van iniciar l'aventura de formar aquest quintet, J.J. Johnson era el trombonista més reputat del moment i un grandíssim improvisador. La seva tècnica exquisita i el seu so compacte, junt amb la seves habilitats com a solista, amb un llenguatge purament *boper,* un desenvolupament solístic molt rodó i un gran sentit rítmic complicaven molt la feina de Kai Winding, que en els primers discs sembla eclipsat pel geni de Johnson. L'estil del trombonista d'origen danès té unes clares influències de l'estil prèvi al *bebop,* amb un vibrat molt ample i un gran ús d'efectes amb la vara. L'evolució de Winding al llarg dels primers anys del quintet és molt notòria. Sense dubte li va beneficiar molt l'emparellament amb un músic com J.J. Johnson (tot i que hom pot considerar que al assemblar-se cada cop més a J.J. perd una mica la seva personalitat a l'hora d'improvisar). A la vegada es produeix un efecte de vasos comunicants, i el llenguatge de Johnson també pren certs aspectes del de Winding, com per exemple certa "dramatització" de l'ús de la vara.

A diferència de J.J. Johnson, que durant la dècada de 1940 liderava els seus pròpis *combos,* Kai Winding va viure els 1940's des del món de la big band. Era un dels habituals del circuit i va participar en algunes de les big bands més importants del moment, com les de *Benny Goodman, Stan Kenton o Woody Herman*. El seu pas per la big band d'Stan Kenton va especialment important, sent un dels trombonistes *lead* que va marcar profundament el

---

[121] WINDING, KAI & JOHNSON, J.J.: *Trombone For Two [CD]*, Notes.
[122] Ibíd., 214.

Kenton Trombone Sound[123]. La combinació de l'experiència en grups petits de J.J. Johnson juntament amb la de Kai Winding en el món de la big band van confluïr a l'hora de crear els arranjaments i el repertori per la seu quintet. Van aconseguir un so de grup amb un gran equilibri entre aquests dos mons. Avui en dia tothom coneix les virtuts i l'art de J.J. Johnson com a compositor i arranjador de primer nivell, però Kai Winding va demostrar ser també un arranjador molt capaç. Ambdós músics es reparteixen les tasques d'escriptura per al grup.

La manera com J.J. & Kai aprofiten els recursos de dos trombons és formidable. Els seus arranjaments són capaços de mantenir l'atenció constant de l'oïent gràcies un ús molt astut de les dinàmiques, els contrastos, un gran registre (des d'un Bb1 a un D5), parts escrites entre els solos, una gran varietat tímbrica gràcies a un ús molt conscient de les sordines, una gran complicitat a l'hora d'improvisar i dialogar musicalment entre ells,...[124]

El repertori que van escollir també és molt important, ja que es tracta d'un equilibri entre temes pròpis i magnífics arranjaments d'*standards* no gaire habituals. Dos grans àlbums per apreciar el quintet en la seva plenitud són:



Trombone for Two (1955)



The Great Kai & J.J. (1960)

Una de les primeres coses que notem en escoltar aquests discs és com els dos trombonistes sonen com si fossin un de sol. Sembla que portin tota la vida tocant junts. Si comparem aquests dos discs amb un dels primers àlbums del quintet, *Jay and Kai (1954),* podem comprovar la gran evolució que va fer el grup en poc de temps, sobretot pel que fa als

[123] Veure l'apartat 2.5.

[124] Escoltant els exemples del DVD annex podem apreciar tots aquests aspectes ràpidament.

arranjaments, molt més rics, originals, complexes i rodons. És destacable com fan servir les sordines, per exemple en dos temes de *Trombone for Two: The Whiffenpoof Song** i *Let's Get Away From It All**. A més a més d'escoltar les sordines en el cos de l'arranjament, també podem escoltar una *trombone battle* en forma d'intercanvi de "vuits" i "quatres" amb diferents sordines cada vegada (*cup, straight, solotone, plunger i hat*[125]). L'origen d'aquestes "batalles" el trobem l'any 1955 en un dels arranjaments de més èxit del quintet, *It's Alright With Me**[126], i J.J. Johnson ho explica en una entrevista amb *Tom Everett*[127]:

> *Kai had figured out how we could exchange eights and fours and quickly change mutes during the rests one night. It was fun to do because we never knew which one we'd grab next. Sometimes we'd bump heads by grabbing the same one (laughter). We had so much fun with it that it became a part of our trick bag, and we did it on other songs.*

A les diferents gravacions de J.J. i Kai podem escoltar també l'ús d'un instrument gens corrent al món del jazz, el *Trombonium.* Es tracta d'un instrument molt semblant a un bombardí, afinat en *Bb* i que va ser creat l'any 1938 per la marca *King* (*H.N. White Co.*). Segons Mike Corrigan, un important luthier americà[128], el *Trombonium* és realment un trombó del mític model King 3B construït amb la forma d'un bombardí. Té totes les especificacions d'un King 3B de pistons però simplement amb una forma diferent. Alguns afirmen que això fóu una maniobra comercial de King per promocionar aquest instrument com a competidor del bombardí. J.J. Johnson i Kai Winding van fer algunes temes especialment per aquest instrument, com per exemple *Tromboniums in Motion** (Trombone for Two, 1955) o *Piece for Two Tromboniums** (Jay & Kai + 6, 1956).



J.J. Johnson i Kai Winding amb Tromboniums

---

[125] Veure l'apartat 3.3.

[126] WINDING, KAI & JOHNSON, J.J.: *Nuf Said [CD]*

[127] EVERETT, TOM: *J.J. Johnson: On The Road Again.* ITA Journal: Vol XVI. Nº3. 25.

[128] *http://tromboneforum.org/index.php/topic,20512.40/wap2.html*

El quintet de J.J. Johnson i Kai Winding també va viure la ràpida evolució que féu el jazz durant les dècades de 1950 i 1960 i va notar profundament la influència del jazz modal, el *hardbop* o el *R'n'B* i la creixent música *pop*. Els seus últims discs en són un clar exemple: *Israel* (1966), *Stonebone* (1969) o *Betwixt & Between** (1968). Aquest últim és un disc molt eclèctic, amb molta influència del *R'n'B* i del *soul*, la col·laboració de *Herbie Hancock*, secció de corda, guitarra elèctrica, teclats, baix elèctric,... Però el que encara el fa un disc més curiós és que trobem nombroses corals i invencions de Bach arranjades per a *flugelhorn i trompa* per Johnons mode d'interludi i fins i tot una nadala, *Little Drummer Boy**.

El quintet de J.J. Johnson i Kai Winding va fer el seu últim enregistrament l'any 1969 amb el disc *Stonebone* i els dos trombonistes van seguir les seves respectives carreres artístiques per separat. No tornem a trobar cap enregistrament d'estudi, però si que reapareixen en diversos festivals japonesos entre 1980 i la mort de Kai Winding (6 de Maig de 1983). Podem escoltar la gravació d'un d'aquests festivals al disc *Aurex Jazz Festival '82 - All Star Jam*, que a més a més compta amb la col·laboració de *Dexter Gordon i Clark Terry.* Més enllà del seu quintet, els dos trombonistes també realitzaran gravacions d'aquest tipus de formació amb altres trombonistes: Kai Winding ho farà amb els trombonistes *Dino Piana* (1978) i *Curtis Fuller* (*Giant Bones* - 1979-80). I J.J. Johnson realitzarà una gravació molt interessant l'any 1983 amb *Al Grey*, una gran oportunitat per a escoltar dos estils tan diferents de tocar el trombó*.

Altres quintets amb dos trombons

Quan explicava com van acabar junts Jay & Kai, vèiem que es va oferir el lloc a **Eddie Bert** just abans que a Kai Winding. Bé, doncs aquesta història no va acabar allà[129]. Un mes després de negar-se a deixar-lo gravar amb J.J., la discogràfica de Bert, *Discovery,* va anar a bancarrota. Llavors, el productor Oscar *"Ozzie"* Cadena, de *Savoy* va oferir a Eddie Bert la gravació d'un disc amb dos trombons. Però en aquella gravació no hi hauria cap altre trombonista que Bert, que hauria de gravar el disc amb la tècnica d'*overdub* (tècnica que es remonta als 1920's). La gravació va ser a l'estudi de *Rudy van Gelder* el 31 de maig de 1955, i després d'enregistrar a quartet els temes del disc, Bert va gravar l'altre trombó per separat. El disc es titula *Crosstown** i és molt original i d'una qualitat excel·lent. A les entrevistes a cegues

---

[129] Jack, Gordon: *Fifties Jazz Talk, An Oral Retrospective,* 34.

(*blindfold test*[130]) que feia *Leonard Feather* per la revista *Downbeat,* *Jimmy Cleveland* va dir que sonava com Jay & Kai en el seu millor moment ("*at their best*") i li va donar cinc estrelles. Una gran oportunitat per descobrir un dels trombonistes amb una trajectòria més dilatada en el món de la big band i que per a massa gent és un absolut desconegut.

Durant la dècada de 1950 només trobem un altre grup/disc amb aquesta instrumentació: *Curtis Fuller & Slide Hampton* - *Two Bones* (1958). Posteriorment hi va haver molts grups que van utilitzar aquesta mateixa formació, moltes vegades a mode de "reunió" entre dos músics, enregistrant un concert en directe per exemple. Un habitual d'aquests encontres va ser el gran **CARL FONTANA,** al costat de trombonistes de la talla de *Bill Watrous* (1971), *Frank Rosolino* (1978), *Jiggs Whigham* (1997), *Andy Martin* (1998, 2000) o *John Fedchock* (2000). A part d'aquests, són molts els grans duets de trombonistes que han editat discs amb aquesta formació durant els últims 25 anys: *Robin Eubanks & Steve Turre, Avi Lebo & Slide Hampton, John Allred & Wycliffe Gordon, Scott Whitfield & Andy Martin*,...

Voldria comentar breument un disc de *Wycliffe Gordon* i *Ron Westray* de l'any 1996, *Bone Structure**, on podem escoltar deu composicions pròpies i un tema de *Harry Connick Jr*. Aquesta gravació destaca per unes arrels molt profundes en la tradició jazzística del swing i el bop i un ús espectacular dels efectes que es poden arribar a fer amb el trombó, gràcies a la veu i la sordina plunger. L'art de tocar aquesta sordina, que es va iniciar amb Joe *Tricky Sam* Nanon, i que va popularitzar Al Grey, està representada avui en dia per la figura de Wycliffe Gordon, sens dubte el músic que ha experimentat més profundament amb *the plumber's friend*[131]. Moltes altres gravacions dels quintets anteriorment esmentats són realment destacables, de gran qualitat i interès, però malauradament en aquest treball no hi ha prou espai ni temps per a fer ressenyes detallades de cada una d'elles. A l'annex 7.2 d'aquest treball s'adjunta un llistat de totes les gravacions que he pogut trobar d'aquest tipus de formació per si es vol ampliar la informació.

Hi ha un grup que ens demostra que aquest tipus de formació va tenir un impacte comercial prou important i, sobretot, que segurament el so d'un quintet amb dos trombons agradava al públic. Aquest grup és *Trombones Unlimited*, que tenia un repertori on trobem temes de grups de *Pop* o *R'n'B*, com per exemple *Sunny* (Bobby Hebb), *It's not Unusual** (Tom

---

[130] En aquests tests, els entrevistats donaven la seva opinió de discs sense saber de qui eren.

[131] Veure la pàgina 81.

Jones) o *Norwegian Wood* (The Beatles). Sembla ser que aquest grup tan sols treballava en estudi. *Trombones Unlimited* va editar cinc discs en el període 1966-1968. Estava liderat per *Mike Barone*, acompanyat per *Bob Edmondson* en el primer disc. I per fer-ho tot encara un mica més estrany, qui fa gairebé la resta de gravacions és el mític *Frank Rosolino*. Sens dubte tot una raresa.

A part del grup de *J.J. & Kai*, *Giant Bones* o *Trombones Unlimited,* són pocs els quintets d'aquest tipus que van més enllà de realitzar una gravació (ja sigui en directe o d'estudi) i que tenen algun tipus de trajectòria. La formació amb una trajectòria discogràfica més dilatada la podem trobar a Suïssa: *Twobones.* Aquesta banda compta amb unes set gravacions (1988-2007), està formada per *Paul Haag & Danilo Moccia* i rep molt la influència de J.J. Johnson i Kai Winding. També podem escoltar altres gravacions i grups d'origen europeu, com per exemple *Bart van Lier & Ilja Reijngoud*[132]o *The Two-Bone Big Band,* una parella de trombonistes alemanys, *Ingo Luis i Ludwig Nuss*, que realitzen gravacions on ells enregistren tots els trombons dels arranjaments per a més de dos trombons. Un altre grup actual amb aquesta formació és el que van formar *Jim Pugh i Eljiro Nakagawa* (*E'nJ*), que en el període 2003-06 va editar tres discs.

Una altra formació amb més d'una gravació està liderada per *Conrad Herwig*, i va realitzar dos discs acompanyat per *Steve Davis* els anys 1998 i 2009. El mateix Conrad Herwig defineix el segon cd de la següent manera[133]:

Here we play to our strength, which you might call modern, postbop, stylistically post-'60's.

Es tracta de dues gravacions realment impressionants, amb uns arranjaments molt treballats i dues veus consolidades i a la vegada molt diferents com són les de Conrad Herwig i Steve Davis. Entre els dos discs m'agradaria destacar-ne el segon, *A Jones For Bones Tones.* En aquest, Herwig homenatja als trombonistes que l'han influenciat més profundament i s'inspira en cada un d'ells per fer els diferents temes que conformen el disc. Per exemple, *24 for Frank (Frank Rosolino), Slide's Routine (Slide Hampton), Que Viva Barry* (Barry Rogers)…*

---

132 Van Lier, Bart & Reijngoud, Ilja: *Memories of the Future, 1999 [CD]*

133 Herwig, Conrad: *A Jones For Bones Tones [CD]*, Notes.

El quintet amb trombó i trombó baix

Finalment, cal destacar una variació de la formació que hem vist fins ara, que enlloc de dos trombons compta amb un trombó i un trombó baix. La incorporació del trombó baix suposa ampliar el registre greu en gairebé una octava i obtenir una nova sonoritat i un nou món de recursos i textures. El primer cop que podem observar aquesta fórmula és al disc de Rodger Fox *Something Juicy* (1983). En aquest enregistrament podem escoltar un dels trombonistes baixos més importants de l'actualitat, *Bill Reichembach* (tot i que no en totes les peces de l'àlbum hi ha trombó baix). L'any 1990 trobem un altre àlbum amb aquesta formació de la mà de *Jim Pugh i Dave Taylor* (trombó baix): *Pugh/Taylor Project*,* una gravació que combina jazz i música d'avantguarda en un disc molt eclèctic. Aquest duo va editar recentment el seu segon disc, *Pugh/Taylor II,* l'any 2012. Una altre formació amb trombó i trombó baix està liderada per un dels trombonistes que ha treballat més durant els últims anys per posar les agrupacions de trombons al primer pla del jazz, Michael Davis. Els seus dos discs amb aquesta formació, *Bone Town** (1999) i *New Brass* (2011)[134], tenen molta influència de la música rock i de la música llatina, i el trombonista baix és ni més ni menys que el mateix Bill Reichenbach. Michael Davis també incorpora innovadores peces per a trombó i trombó baix sense base rítmica, com per exemple *Slide and the Family Bone*.*

---

[134] Aquest segon disc, New Brass, no és tan sols per a la formació de trombó, trombó baix i base, hi podem trobar diverses formacions de metalls.

4.2 - Grups amb al voltant de quatre trombons

Hom podria imaginar-se que, un cop vist l'èxit del grup de J.J. Johnson i Kai Winding, el següent pas va ser ampliar la formació de trombons (de la mateixa manera que va passar durant la història de la big band), fins arribar a formacions amb quatre o més trombonistes. Però curiosament per escoltar la primera gravació amb una secció de quatre trombons ens hem de remontar a la dècada de 1940:

Primeres Gravacions

El primer enregistrament amb quatre trombons va ser, concretament, el 30 de Maig de l'any 1944: ***Benny Morton's Trombone Choir**.* Es tracta d'una gravació de quatre arranjaments (amb *standards* com *Once in a While* o Where or When),* tocats per quatre dels grans trombonistes "prebopers": *Benny Morton, Vic Dickenson, Bill Harris i Claude Jones*. Ens trobem, sens dubte, davant d'un gran testimoni històric sobre la interpretació del trombó durant l'època del swing i d'abans de l'aparició del *bebop.* Tant en els arranjaments com en els solos, podem apreciar els trets definitòris d'aquest estil: els seus característics vibrats, trinos i exhuberants glissandos, el llenguatge molt anclat en el blues i sense l'aproximament cromàtic inherent al *bop,...*

Per a trobar la següent gravació amb quatre trombons i base rítmica haurem d'esperar gairebé una dècada, fins l'any 1953, i segueix sent, per tant, una gravació anterior al grup de Jay & Kai. Aquest àlbum es va publicar sota el segell *Debut* amb el nom de ***Four Trombones.*** La sessió està liderada per *Charles Mingus*, i hi podem escoltar els següents trombonistes: *J.J. Johnson, Kai Winding, Bennie Green i Willie Dennis*. Ens trobem davant del que Kurt Dietrich anomena una *blowing session* [135], amb un aire de *jam session* ja que destaca més l'espai que tenen els solistes per a improvisar que els arranjaments per al grup. És una llàstima que no s'aprofités més la novedosa formació de quatre trombons amb uns arranjaments més elaborats més enllà dels dos temes originals de Mingus escrits per a la ocasió, *Trombosphere** i *Chazzanova*. Tot i això, també cal dir que justament en aquests dos arranjaments, de més dificultat, trobem alguns problemes d'*ensemble* i d'afinació prou importants.

---

[135] DIETRICH, KURT: *Jazz Bones*, 187.

Kai Winding Septet

La col·laboració entre J.J. Johnson i Kai Winding en relació als grups formats per trombons no va acabar amb el seu quintet. L'any 1956 van decidir experimentar amb una formació amb vuit trombons al disc *Jay & Kai +6*[136]*.* Les experiències amb el quintet i amb aquest octet devien inspirar profundament a Kai Winding, que a partir de l'agost del mateix 1956 decideix iniciar el seu propi grup, *The Kai Winding Septet,* amb quatre trombons i base rítmica. El grup de Winding comptava amb magnífics arranjaments d'ell mateix i també de *Dick Lieb, Bob Brookmeyer, Nat Pierce o Al Cohn* entre d'altres, i va gaudir d'un èxit comercial molt elevat, amb gires per clubs i per campus universitaris.

Durant la seva estada a la big band d'*Stan Kenton* (1946-47), Kai Winding va poder assistir al moment en què el trombó baix va ser introduït al món del jazz i de la big band de la mà de *Bart Varsalona* entre juliol i agost de l'any 1946[137]. Per tant, era coneixedor de bona mà del ventall de recursos i possibilitats que aportava la incorporació d'aquest instrument a un grup de trombons. També va poder experimentar-ho a l'àlbum anteriorment esmentat, *Jay & Kai + 6,* on hi havia dos trombons baixos: *Tommy Mitchell* i el mateix *Bart Varsalona*. Així doncs, al primer disc del septet, *The Trombone Sound*, Kai Winding ja va comptar amb el trombó baix de *Dick Lieb* juntament amb els trombonistes *Carl Fontana i Wayne André.*

Els discs de *The Kai Winding Septet* segueixen la mateixa fórmula que hem vist als enregistraments del quintet de Jay & Kai: grans instrumentistes i arranjaments formidables que aprofiten les possibilitats tímbriques del trombó i del grup. També podem escoltar l'ús d'una gran varietat de sordines (com per exemple als temes *Whistle While You Work o Blue Room** del disc *The Trombone Sound*) i dels *Tromboniums.* El grup va editar al voltant d'una desena d'enregistraments entre els que destaquen *The Trombone Sound (1956)* i *Trombone Panorama (1957).*

La peça que obre aquest últim disc és una suite molt i molt interessant, que porta per nom el mateix títol de l'àlbum: *Trombone Panorama**. Es tracta d'una espècie de documental sonor on Kai Winding explica breument la història del trombó dins del jazz a través dels seus protagonistes i estils fins el moment de la gravació (el *tailgate,* la *plunger* de *Tricky Sam*

---

136 Parlaré d'aquest disc i d'altres enregistraments amb aquest tipus de formació a partir de la pàgina 112.
137 Veure l'apartat 2.5.

Nanton, el lirisme de Tommy Dorsey, la figura de Bill Harris,...). Tot això narrat per la veu del mateix Winding i amb exemples musicals interpretats pel seu septet.

Pel grup de Winding van passar alguns dels trombonistes més importants de la història del jazz, com per exemple *Frank Rehak, Jimmy Cleveland, Urbie Green, Jimmy Knepper o Carl Fontana*. Durant la dècada de 1960, el grup va incorporar una de les joves promeses del moment, *Bill Watrous*. En un article molt interessant[138], aquest explica com, al tornar del servei militar a la Marina, el seu germà li va preguntar sobre com es guanyaria la vida a partir d'aquell moment. Watrous va contestar-li que si volia podria trobar feina al grup de Kai Winding. La resposta del seu germà va ser clara: *"Then go ahead, call him!".* Tot seguit, Bill Watrous va trucar a Winding, que li va respondre que ja tenia el grup complet, però que si volia, podia assistir a un assaig aquella mateixa setmana. Bill Watrous explica així com va anar aquell assaig:

> *I opened the door and as I was walking up the stairs, I heard this trombone choir playing this very intrincate piece-well arranged. I thought, "I'm crazy, what am I doing here!" I got up the stairs and then I saw Kai Winding staying there, in the middle of this wonderful sound. Finally, my time came to sit in and Kai asked me what I wanted to play and I said "The Preacher". We had worked out the parts in the service and I didn't have to read it. We got to my solo and, of course, I had nine or ten astronomical choruses ready, just millions of ideas saved up from years of playing. I didn't even have my eyes opened and didn't know what was going on. Well, they went beserk! The rhythm section loved me [...] after we had finished the "The Preacher" and a few others, they started calling up things I didn't know. That is when the "Truth About Ruth" was revealed. [...] Kai said, "Uh, Bill, I can't get your hopes up too much 'cause as you can see, and it must be obvious to you, you don't read too good buddy. However, you do blow fantastic and, uh, we'll have to talk about how a guy that can read as bad as you can blow as good as you. I can't believe it!" [...]-*

Finalment, i per pressió dels músics de la base rítmica, Kai Winding va fer fora del grup un dels trombonistes per incorporar al jove i agosarat Bill Watrous. La història de Bill Watrous a l'assaig de Kai Winding, a més a més de ser molt divertida i interessant, ens dóna un testimoni de primera mà de l'importància d'una de les habilitats més valuoses per a un trombonista de jazz o de qualsevol altre estil, la lectura.

---

[138] Mudge, Sue: *Jangles, Let's Get On With It.* ITA Journal: Vol XI. Nº4. 4.



Curiosa caràtula d'un recopilatòri del septet de Kai Winding (anys 1960)

Durant la segona meitat de la dècada de 1960, de la mateixa manera que hem vist amb el quintet amb J.J. Johnson, Kai Winding rep molta influència de la música d'aquell moment i abraça les noves sonoritats de l'època amb discs com *Modern Country (1964), Rainy Day (1965)* i *Dirty Dog* (1966).* En aquest últim podem escoltar temes que acabaven de ser composats l'any 1964, com per exemple *Cantaloupe Island (Herbie Hancock) o The Sidewinder (Lee Morgan).* La sonoritat és molt *seixantera,* tant pel que fa a l'estètica de les peces com per la instrumentació i el so de la mescla. Winding compta amb una secció de luxe, amb *Carl Fontana, Urbie Green i Bill Watrous*, però si bé a nivell solístic la qualitat individual dels membres del grup és impressionant, a nivell d'arranjaments aquesta qualitat no s'aprofita com es podria.

Kai Winding potser no serà considerat mai digne d'entrar al panteó dels grans mites del trombó jazz com *J.J. Johnson, Frank Rosolino o Carl Fontana*, però la seva aportació a la història d'aquest instrument i la feina que va fer per a posar-lo al primer pla de l'escena jazzística no poden ser mai infravalorades.

Dos dels últims discs del grup de Kai Winding, *Modern Country i Rainy Day,* compten amb tres trombonistes i no amb dos o quatre com hem vist fins ara. Al llarg de la història d'aquest tipus de grups, no hi ha gaires gravacions amb aquest número de trombons a part d'algun cas aïllat:

<u>*Formacions amb tres trombons*</u>

Sembla ser que el primer grup amb tres trombons és fins i tot anterior Jay & Kai, ja que a finals de la dècada de 1940, *Bill Harris* tenia un grup amb tres trombons[139], juntament amb *Eddie Bert i Milt Gold*. Tot i les diverses fonts on s'esmenta aquest grup, no he pogut esbrinar res més ni he pogut trobar-ne cap enregistrament.

Més enllà del misteriós grup de Bill Harris, per a trobar *ensembles* amb tres trombonistes hem d'avançar fins al segle XXI, però els pocs grups que he pogut trobar són realment espectaculars. El primer d'aquests apareix l'any 2004 a Anglaterra, ***The Rath Pack***. Tal i com indica el seu nom, aquesta banda està patrocinada per una de les marques de trombons de més prestigi avui en dia: *Michael Rath*. El disc de The Rath Pack, *Live at London*, va ser gravat el novembre de 2004 al *Pizza Express Jazz Club*[140] de Londres, i compta amb tres grans trombonistes europeus, *Mark Nightingale, Bert Boeren i Marc Godfroid*. Aquest grup, però, no ha tingut continuïtat, tan sols va reaparèixer a l'ITF (*International Trombone Festival*) que es va celebrar a Birmingham l'any 2006. Poc després, el 2008, es va crear la versió americana del grup, *The American Rath Pack*, amb *Dave Gibson, Michael Dease i James Burton III*. Aquesta banda ha fet algunes actuacions i havia de gravar disc el mateix any 2008 (tot i que sembla que aquest enregistrament encara no ha pogut veure la llum a dia d'avui).

Dues gravacions amb aquest format existeixen gràcies al segell discogràfic *Steeplechase,* dins de la col·lecció de *Jam Sessions* d'aquesta companyia. En primer lloc, l'any 2005, al disc *Jam Session Vol. 20*, amb *Vincent Gardner, Andre Hayward i Danny Kirkhum*, i, poc després, l'any 2006: *Jam Session Vol. 23*, amb *Vincent Gardner, Wycliffe Gordon i Conrad Herwig*.

Recentment, l'any passat (2013), va aparèixer un altre disc amb tres trombons: ***The Bones of Art,*** liderat per *Steve Turre.* Els trombonistes que hi podem escoltar tenen en comú que han estat part dels *Art Blakey and the Jazz Messengers* (*Steve Turre, Steve Davis, Robin Eubanks i Frank Lacy*, que es van combinant al llarg del disc, però mai toquen els quatre junts). Es tracta d'un disc ple de composicions originals d'alguns d'aquests trombonistes i d'altres músics on es rendeix homenatge a trombonistes i músics com *Lawrence Brown, Julian Preister, Slide Hampton o Charlie Parker**. Segons el crític del diari *The Huffington Post*, Ralph

---

[139] Jack, Gordon: *Fifties Jazz Talk, An Oral Retrospective,* 34.

[140] Alguns dels arranjaments d'aquest disc es podràn escoltar al concert del Projecte Final.

A. Miriello, aquest podria ben bé ser *the best trombone featured album since the seminal collaborations made by Kai Winding and J.J. Johnson*[141]*.* Certament, el disc mereix la pena ser escoltat, i és una bona ocasió per escoltar l'estil eclèctic de Frank Lacy, Robin Eubanks en una de les seves especialitats com són els compassos d'amalgama o bé Steve Turre tocant les closques de mol·luscs tan arrelades a la seva figura.

A partir de la segona meitat de la dècada de 1950, i més enllà del grup de Kai Winding, es va iniciar una etapa en la que van proliferar els grups i els enregistraments amb seccions de trombons i base rítmica. Kurt Dietrich afirma que aquest període va ser *the era of multiple trombone albums*[142]. Alguns dels primers àlbums d'aquesta era són fins i tot previs al septet de Kai Winding, daten de 1955, i els enquadro dins d'un tipus de gravacions que anomeno *featurings:*

Featurings

Featurings Vocals

Les primeres col·laboracions d'una secció de trombons amb altres instruments, a mode de *featuring,* daten de l'any 1955. Així doncs, formen part de les primeres gravacions on apareixen grups de trombons, ja que són fins i tot prèvies al grup de Kai Winding. El primer d'aquests casos és, en en realitat, un *featuring* de quatre instruments, ja que es tracta de la col·laboració d'un quartet vocal: *The Four Freshmen.*

L'any 1955 es va editar l'àlbum anomenat ***Four Freshmen and Five Trombones,*** arranjat per un *kentonite, Pete Rugolo*, i amb una secció de cinc trombons[143]. Aquesta gravació compta amb quatre trombonistes que també van passar per les files de la big band d'Stan Kenton (*Frank Rosolino, Harry Betts, Milt Bernhart i George Roberts*) a més a més de *Tommy Pederson*. La història de *The Four Freshmen* va seguir lligada a la big band de Kenton, ja que anys més tard, aquest famós quartet vocal va enregistrar un disc amb aquesta big band (*Live at Butlers University - 1972).*

---

141 *http://www.huffingtonpost.com/ralph-a-miriello/the-majesty-of-the-trombo_b_3995141.html*

142 DIETRICH, KURT: *Jazz Bones*, 250.

143 Cal recordar que la big band d'Stan Kenton ja feia servir una secció de cinc trombons des de l'any 1946.

*Four Freshmen and Five Trombones** és un àlbum bastant comercial, però també és una gran oportunitat per escoltar un quartet vocal de primer nivell acompanyat pels elegants arranjaments del gran Pete Rugolo. A més a més podem escoltar un solo de Frank Rosolino, cosa que sempre és un alicient (al tema *Love*). Recentment, el setembre de 2009, es va editar un altre disc amb aquesta parella, *Four Freshmen and Five Trombones Live,* amb bona part dels arranjaments que Rugolo va fer per la gravació de 1955 juntament amb altres de nous del magnífic trombonista *Scott Whitfield*. Els trombonistes d'aquesta sessió són *Scott Whitfield, Ira Nepus, Andy Martin, Dan Barrett i Rich Bullock* (trombó baix). Aquest retorn va tenir tan èxit que es va reeditar el novembre del mateix any al "*The Jazz Cruise aboard Holland/America's MS Westerdam*" amb una secció de trombons encara més impressionant (*Scott Whitfield, John Fedchock, Wycliffe Gordon, John Allred i Jennifer Wharton* al trombó baix). *Four Freshmen* no és l'únic quartet vocal que ha editat un disc amb un grup de trombons, ja que *The Axidentals* van enregistrar un àlbum amb el septet de Kai Winding l'any 1958 (*The Axidentals with the Kai Winding Trombones).*

Les col·laboracions entre vocalistes i grups de trombons no acaben aquí. Un dels músics que més ha escrit per aquest tipus de formació és un dels grans compositors i arranjadors americans: *Russell Garcia* (que va treballar amb artistes com *Louis Armstrong, Ella Fitzgerald, Anita O'Day, Oscar Peterson, Walt Disney, Stan Kenton, Henry Mancini o Charlie Chaplin*). Russell Garcia va gravar dos discs amb trombons i veu, però anteriorment, el 14 de novembre de 1955 ja havia fet un enregistrament amb un grup de trombons, concretament amb la col·laboració d'un saxo baríton (*Dick Houlgate*). Es tracta d'un àlbum anomenat ***Four Horns and a Lush Life,*** i que compta amb els trombonistes *Frank Rosolino, Herbie Harper, Tommy Pederson i Maynard Ferguson* (al trombó de pistons). En una entrevista a la web *Jazzwax,* Russell Garcia explica perquè li agrada tant escriure per a trombons[144]:

> *The instrument can be strong and gutsy and swinging, or it can be soft and beautiful, like a French horn. And it's in a tenor range, which is always very pleasant. I just kind of enjoy the instrument. I played a wee bit of trombone. After that Four Horns album, I wound up writing a number of trombone-oriented albums in the 50s for Frances Faye and Anita O'Day.*

---

144 *http://www.jazzwax.com/2008/09/interview-russ.html*

La primera peça de l'àlbum s'anomena *I'll Never Forget What's Her Name** (el nom li va posar Frank Rosolino). Es tracta d'una peça molt representativa, on podem escoltar des del registre agut extrem (molt pròpi de Frank Rosolino) que arriba fins a un Eb5 al saxo baríton en un rol de *free baritone* clàssic (recurs molt habitual al llenguatge de big band). En aquesta peça i en tot l'àlbum hi ha plenitut d'espai per als solos de Rosolino i dels altres trombonistes.

L'any següent, concretament el juny de 1956, es va enregistrar el segon disc amb trombons d'aquest compositor: ***Russell Garcia and His Four Trombone Band*.*** En aquesta ocasió sense baríton però amb la mateixa secció de trombons i amb la veu de *Frances Faye*. Es tracta d'un àlbum amb "molt més de jazz" que el disc de *Four Freshmen and Five Trombones*. Els arranjaments són magnífics i hi podem escoltar una bona dosi de solos de trombó.

Molts anys més tard, l'any 2008, la cantant *Shaynee Rainbolt* va localitzar a Russell Garcia, que llavors ja tenia 92 any i vivia a Nova Zelanda, i el va convèncer per a que arrangés i dirigís el seu àlbum ***Charmed Live*** amb la mateixa instrumentació de quatre trombons. El resultat és un disc elegant i modern, amb molta influència de la música per a pel·lícules i que a la vegada evoca els sons de la dècada dels 50's i sintetitza tota una vida dedicada a escriure música. Però se li troba faltar l'espai solístic que Garcia deixava a la qualitat de Frank Rosolino o Maynard Ferguson durant el primer i el segon disc.

A més a més dels dos discs de Russell Garcia, hi ha altres gravacions amb trombons i veu, com per exemple al disc d'***Anita O'Day***: *This is Anita,* arranjat per Buddy Bregman l'any 1955 (als temes *You're the Top, Honeysuckle Rose, No Moon At All*, I'll See Your in My Dreams*), temes d'altres sessions dels anys 50's amb la mateixa Anita, arranjats per Russell Garcia o *A New Look at the world (Allen Keller and Trombones)* de 1962.

Featurings d'altres instruments

Com acabem de veure, l'any 1955 ja es van gravar els primers discs amb *featurings* en un disc d'*ensemble* de trombons. Després del disc de 1955 de Russell Garcia amb trombons i saxo baríton, podem escoltar un parell més de col·laboracions d'instruments de la família del vent fusta amb un grup de trombons durant la segona meitat de dècada de 1950:

En primer lloc, l'any 1956 s'edita el disc ***Trombones & Flute***[145], amb tan sols cinc temes, on el gran *Frank Wess* està acompanyat pels trombonistes *Jimmy Cleveland, Henry Coker, Benny Powell i Bill Hughes* (trombó baix). L'altre disc apareix l'any 1958: ***3 Bones and Quill*.*** En aquesta ocasió els trombonistes *Frank Rehak, Jimmy Cleveland i Jim Dahl* acompanyen al saxofonista alt *Gene Quill*. Considero que aquest disc és més rellevant que l'anterior, ja que compta amb uns arranjaments més treballats i una cohesió de grup molt més elevada. A més a més, és una gran oportunitat per escoltar trombonistes massa poc valorats al llarg de la història del jazz com Frank Rehak o Jimmy Cleveland.

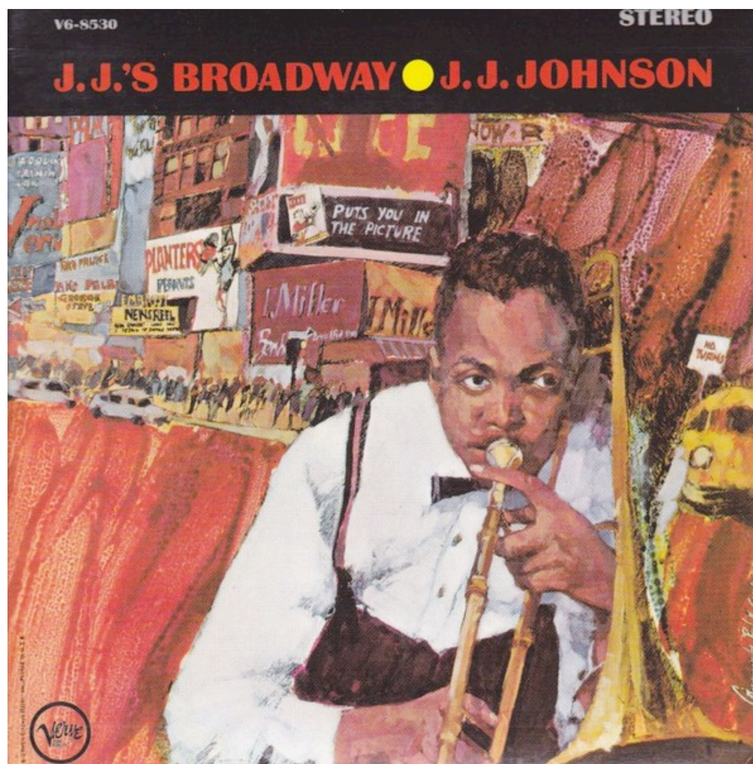
En aquest últim disc, *3 Bones and Quill,* no hi ha trombó baix, tot al contràri que al disc de 1959 amb el títol de ***Meet Mr. Roberts***. El protagonista d'aquest *featuring* és el mític *George Roberts*, juntament amb, tal i com diu la portada del disc, *his Big Bass Trombone,* acompanyat per tres trombonistes (*Joe Howard, Lloyd Ulyate i Tommy Pederson*). Es tracta d'un disc molt interessant i curiós, tota una raresa, ja que en primer lloc l'instrument solista i que porta gran part de les melodies és el trombó baix. També perquè a més a més de la base rítmica compta amb dues trompes, arpa, percussió i vibràfon. L'ús de les trompes i l'arpa forma sonoritats gens corrents al món del jazz i també és reflex d'una gran influència de la música clàssica i sinfònica (incloent per exemple una versió de *In the Hall of the Mountain King** d'Edvard Grieg). Anteriorment hem parlat de Bart Varsalona com a l'introductor del trombó baix dins del jazz a través de la big band d'Stan Kenton. Doncs bé, George Roberts - *Mr. Bass Trombone* és el responsable d'establir el llenguatge del trombó baix dins de la big band moderna[146].

---

[145] La secció de vents formada per trombons i flauta serà un clàssic de les orquestres de salsa a partir de l'eclosió del grup *La Perfecta* d'*Eddie Palmieri* l'any 1961 amb el mític trombonista *Barry Rogers*.

[146] Veure apartat 2.5.

Finalment, i per tancar aquest apartat de *featurings,* un disc de 1963. Un disc que connecta aquest apartat amb el següent. Ho fa perquè es tracta d'una formació de quartet de trombons més base rítmica que acompanya un solista, però en aquest cas el solista també és un trombonista, ni més ni menys que el mateix J.J. Johnson. *J.J.'s Broadway* és un disc on trombonista d'Indiana ens regala sis excel·lents arranjaments d'alguns dels seus *standards* de Broadway preferits per a trombó solista acompanyat per un quartet de trombons (format per *Urbie Green, Lou McGarity, Tommy Mitchell i Paul Falise*) i base rítmica (els altres quatre temes del disc són a quartet). Els arranjaments són molt rodons, un magnífic llenç on J.J. desenvolupa el seu inequívoc llenguatge entre backgrounds i interludis que es van entrellaçant amb els seus solos (un gran exemple n'és el primer tema, *Lovely*).*



Magnífica caràtula de J.J.'s Broadway (1963)

Altres ensembles

Gràcies al gran ventall de possibilitats que té el trombó (amplitut de registre, rang dinàmic, efectes, sordines,...) un grup de trombons té una varietat tímbrica que resulta molt atractiva per a tot arranjador i és interessant observar com alguns del arranjadors més importants de la història del jazz són trombonistes: *Sammy Nestico, J.J. Johnson, Bob Brookmeyer, Slide Hampton, Don Sebesky*,… Segons Jiggs Whigham[147], un dels motius d'això és el següent: *because the trombons sit in the middle of the band, and they hear exactly the whole spectrum of what a band sounds like.*

Tot seguit veurem com al llarg de la història del jazz, diferents arranjadors i compositors van decidir utilitzar les formacions de trombons en alguns dels seus àlbums. El primer d'aquests àlbums va ser ***Trombone Scene****, arranjat i dirigit pel pianista i compositor *Elliot Lawrence.* Trombone Scene va ser gravat a NYC en tres sessions entre el 14 i el 26 de novembre de 1956. La formació és de quatre trombons tenor i un trombó baix: *Eddie Bert i Urbie Green* (que van fer totes les sessions), *Frank Rehak i Willie Dennis* (a la primera), *Sonny Russo* (la segona) *Jimmy Knepper* (segona i tercera), *Jimmy Cleveland* (la tercera) i *Tom Mitchell* (trombó baix a totes les sessions). En aquest disc trobem arranjaments elegants tocats amb gust i qualitat, i a la majoria de temes soleja tan sols un trombonista, la qual cosa dóna plenitud d'espai per improvisar i permet apreciar les qualitats de trombonistes poc coneguts com Sonny Russo, Willie Dennis o Frank Rehak. Segurament per influència del grup de Jay & Kai, trobem una batalla de trombons al tema *Out of Nowhere*,* on s'intercanvien vuits i quatres amb diferents sordines.



Melba Liston and her 'Bones (1958)

La "*era of multiple trombone albums",* com anomena Kurt Dietrich a la dècada de 1950 va ser una etapa feliç per als amants del trombó. I un àlbum que ens ha de fer molt feliços és ***Melba Liston and her 'Bones****.* Es tracta d'un enregistrament de l'any 1958 produït per *Leonard Feather* amb el petit segell *Metro Jazz* en dues sessions: el 22 de desembre (amb *Benny Green, Al Grey i Benny Powell*) i el 24 del mateix mes (amb *Jimmy Cleveland, Frank Rehak i Slide Hampton*).

---

147 WHIGHAM, JIGGS: *Entrevista via "Skype" amb l'autor el 17 de març de 2014.*

Les qualitats de Melba Liston com a trombonista i arranjadora ja eren conegudes arran de la seva etapa a la big band de Dizzy Gillespie i queden pal·leses en aquest àlbum. La meitat dels arranjaments són seus i l'altra d'Slide Hampton. Un gran exemple de l'escriptura d'aquesta trombonista és l'excel·lent *Trolley Song*,* un intricat arranjament ple de contrastos, amb una introducció amb la bateria tocant a tres i la resta de la banda a dos, moltes seccions, interludis,… Melba Liston va ser durant molts anys la única dona que tocava un intrument de vent al jazz. Va tocar amb *Gerald Wilson, Count Basie, Dizzy Gillespie, Billie Holiday, Quincy Jones,…* A partir de la dècada de 1960 es va establir a NYC on es va centrar en treballar com arranjadora amb *Marvin Gaye, Milt Jackson, Randy Weston, Gloria Lynne and the Supremes,…*

Són molts més els grups o enregistraments de la història del jazz amb aquest tipus de formació, com per exemple ***Great American Trombone Company****,* arranjat per Bobby Knight (una gran ocasió per escoltar junts a Frank Rosolino i Carl Fontana), *Different Perspectives** de Robin Eubanks (on hi ha dos temes amb quatre trombons), *Dick Shearer & His Stan Kenton Spirits* (àlbum molt rar d'un dels grans *leads* de la big band d'Stan Kenton), *One4J* de Steve Turre,.... Entre tota aquesta discografia, voldria destacar dos àlbums on podem escoltar extraordinaris trombonistes, com *Albert Mangelsdorff, Jiggs Whigham, Åke Persson i a Slide Hampton*: ***Trombone Workshop**** *(1971),* que s'endinsa al territori del *free* i de la improvisació col·lectiva. I ***Trombone Summit**** *(1980)*, amb Kai Winding i Bill Watrous a més de Mangelsdorff i Whigham. Segons Paul Brewer, crític de la revista de l'Associació Internacional de Trombonistes (ITA):

> *Trombone Summit is one of the finest trombone albums ever produced. Willi Fruth and all of the people at Pausa should be given a special award by the ITA for this album alone. Buy it! Listen to it! It's well worth it!*

Avui en dia podem trobar molts grups que estan editant treballs discogràfics amb grups de trombons, com ***Slidewerke***, un grup liderat per un dels gurús del trombó baix de l'actualitat, l'ex-*kentonite*, arranjador i educador *Mike Suter*. Aquest grup ha editat dos àlbums: *Trombania (1997) i The Geezer Strikes! (2007).* L'any 1997 també va sortir el disc *A Matter of Time,* del grup ***New York Trombone Conspiracy***, on podem escoltar per primera vegada un trombó alt en un disc d'aquest tipus de formació. I fa pocs anys vam veure el primer treball discogràfic del grup ***The Bone Supremacy*** (2010). Un dels grups més actius els últims anys va ser ***Supertrombone****, dirigit i arranjat per David Matthews, amb els trombonistes *Jim Pugh*, *Conrad Herwig* (*Ray Anderson* al primer disc), *Dave Bargeron i Dave Taylor* al trombó baix.

Un dels grups amb més repercussió dels últims temps ha estat ***Absolute Trombone****. Aquest projecte està liderat pel trombonista californià *Michael Davis*, que després de treballar com a trombonista per bandes i artistes com *The Rolling Stones, Bob Dylan o Michael Jackson*, actualment realitza una important tasca de difusió i expansió de la música per a trombó. A més a més dels dos discs amb la formació de trombó i trombó baix que hem vist anteriorment, Michael Davis és el responsables del projecte *Absolute Trombone* (amb dos àlbums editats els anys 1997 i 2011). En aquests discs podem escoltar des de reconeguts solistes internacionals als millors músics d'estudi de la costa oest: *Michael Davis, Urbie Green, Steve Turre, Bill Watrous, David Taylor, Conrad Herwig, John Fedchock, Robin Eubanks, Slide Hampton, Bill Reichenbach, Mark Nightingale, Bob McChesney, Andy Wood, Charlie Loper, Adrian Hallowell, Steve Davis, Andy Martin, John Allred,…* Els arranjaments són molt moderns, amb clares influències de la música per a pel·lícules, el rock, el pop o la música llatina. A més a més d'aquests enregistraments, la tasca com a divulgador del trombó de Michael Davis es sintetiza en la seva pàgina web, www.hip-bonestore.com, en la qual es pot trobar des de llibres de tècnica, estudis, els arranjaments dels seus discs, *master-classes* en video,… Sens dubte una font de recursos trombonístics molt interessant.

A Europa també podem trobar exemples d'aquestes formacions (a més a més dels que hem vist anteriorment amb dos i tres trombons)*:* ***Bone Structure***, dirigit per Mark Nightingale[148], i que va editar un disc amb el mateix nom l'any 1988. Una dècada més tard apareix el disc ***First Time Together*** (1998) del grup *Hungarian Jazz Trombone Company*, en el qual alguns dels millors trombonistes hungaresos estàn acompanyats d'un trombonista de luxe, Carl Fontana.

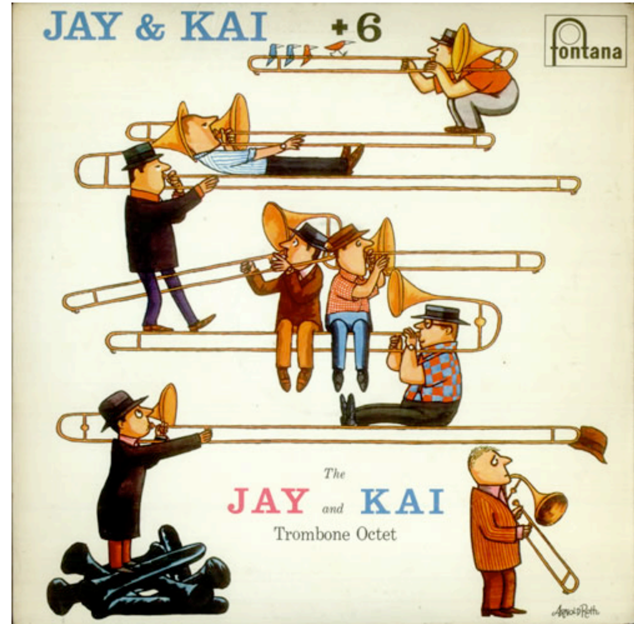
Des de l'any 1988, la ITA (*International Trombone Associaton)* organitza el concurs ***Kai Winding Jazz Trombone Competition*** per agrupacions de quatre o més trombons. Entre els guanyadors d'aquest concurs trobem grups com *Capitol Bones, New York Trombone Conspiracy, Slide FX,…* Alguns dels guanyadors dels últims anys són formacions de les principals universitats dels USA dirigides per importants professors com Conrad Herwig o Jim Pugh[149].

---

[148] Després de l'èxit del seu llibre *20 Jazz Studies* de l'any 1995, Mark Nightingale va editar un segon llibre l'any 1996, *Multiplicity.* Es tracta d'un llibre amb composicions originals per a diferents formacions de trombons amb base rítmica. Inclou les parts de *lead* escrites i un CD adjunt amb el playalong de la base i la resta de trombons.

[149] Veure annex 7.3.

4.3 - Grups semblants a l'octet



Magnífica portada de Jay & Kai + 6 (1956)

Fins ara hem vist formacions amb dos trombons o bé amb un número semblant al quartet. Al món de la música clàssica podem trobar quartets de trombons, amb una col·lecció prou gran de música escrita per aquestes formacions. Però en el fons, la big band ja conté un quartet de trombons, tres tenors i un trombó baix, i per tant no feia falta anar a buscar al món del clàssic per trobar una inspiració al crear els septets de jazz amb quatre trombons (tot i això és probable que hi hagi algun tipus de relació). Una altra formació típica de la música clàssica per a trombó és l'octet. Es tracta d'ajuntar dos quartets, i d'aquesta manera s'obté una formació de sis trombons tenors i dos trombons baixos. Aquesta instrumentació va ser la que van utilitzar Jay & Kai al seu primer disc amb gran formació: ***Jay & Kai +6**** (1956)*.*

Per aquest enregistrament, la famosa parella de trombonistes va comptar amb uns trombonistes de luxe: *Jimmy Cleveland, Eddie Bert, Bob Alexander i Urbie Green* (trombons tenors); *Bart Varsalona i Tommy Mitchell* (trombons baixos). Tots els arranjaments estan escrits pels mateixos Jay & Kai i executats de forma excel·lent, i a més a més hi podem trobar un dels primers solos de trombó baix de la història, de Bart Varsalona, al tema *Rise 'n Shine** (tot i que no sembla que sigui un trombó baix). Aquest àlbum va tenir molt bona rebuda comercial i fins i tot va arribar al número 3 de la llista d'èxits *Billboard* el desembre de 1956.

L'altra gravació d'un grup semblant a l'octet que vull destacar és de 1958 i es titula ***The Trombones Inc*.*** Aquest va ser projecte molt ambiciós, ja que en un doble àlbum s'inclou dos grups de deu trombonistes diferents, un de la costa oest i un de la costa est (amb algunes substitucions concretes). Segons el periodista *Marc Myers*[150]:

If you're as nuts for trombone as I am, The Trombones Inc. is an absolute dream album.

---

[150] http://www.jazzwax.com/2009/03/the-trombones-inc-1958.html

La part de la *East Coast** va ser gravada a NYC el desembre de 1958, i els arranjaments són de *J.J. Johnson.* Els trombonistes que la van gravar són: *Eddie Bert, Jimmy Cleveland, Henry Coker (Bob Alexander), Bennie Green, Melba Liston, Benny Powell, Frank Rehak, Bob Brookmeyer* (trombó de pistons), *Dick Hickson* (trombó baix) i *Bart Varsalona* (trombó baix).

I pel què fa a la *West Coast*,* la gravació es va fer a Los Angeles el desembre de 1958 amb arranjaments de *Warren Barker i Marty Paich*. Aquestes gravacions es van fer amb dos grups diferents de trombonistes, per una cantó *Frank Rosolino, Bob Fitzpatrick, Joe Howard, Lewis McGreery, Milt Bernhart, Dave Wells, Bob Brookmeyer* (trombó de pistons) i *John Kitzmiller* (tuba). I per l'altre *Marshall Cram, Herbie Harper, Joe Howard, Ed Kusby, Dick Nash, Murray McEachern, Pullman "Tommy" Pederson, Frank Beach, George Roberts* (trombó baix) i *Ken Shroyer* (trombó baix).

Trombones Inc. és, segurament, el projecte més ambiciós que es va realitzar per a un grup de trombons durant els anys 1950 i no es torna a repetir res semblant fins els recents discs de Michael Davis *Absolute Trombone.* Els arranjaments de Johnson, Barker i Paich són excel·lents i a més a més ens permeten observar les diferències, tan pel què fa als arranjaments com a la interpretació, entre els estils de *West Coast* i la *East Coast*:

> *the East Coast charts tend to be breezier and bop-infused while the West Coast arrangements have more of a Kentonesque choral approach. But both groups are magnificent for different reasons*[151]*.*

El mateix Mark Myers va preguntar a Benny Powell sobre aquesta gravació, i aquest ni tan sols la recordava, va dir que *"There were just too many sessions back then"*. Un altre dels participants, Eddie Bert, no recordava l'enregistrament amb gaire estima[152]:

> *I didn't like the date. I can't explain why. I just remember it was a drag. That's what sticks in my mind. We recorded it at Bell Sound on West 54th, and I remember it didn't lay right. It had absolutely nothing to do with J.J.'s writing. There were just too many trombones. Who needed so many? It was a drag. Some dates are like that. Hey, other guys who were may have a different opinion. That's just mine. But in all honesty, I haven't heard it since we recorded it. I'll listen to it tomorrow and give you a call.*

---

151 *http://www.jazzwax.com/2009/03/the-trombones-inc-1958.html*

152 Ibíd.

El testimoni d'Eddie Bert és certament curiós. Tot i ser trombonista creu que hi havia masses trombons en aquella sessió... Tot i això, aquest disc representa tota una fita pel trombó dins de la història del jazz, una demostració de superació i una declaració de salut musical i creativa dels trombonistes de jazz durant la dècada de 1950. La prestigiosa revista *Downbeat,* que va donar-li la màxima puntuació, cinc estrelles, en diu el següent[153]:

> *The product is (a) a veritable Who's Who of modern jazz trombone players, (b) a remarkable exercise in virtuosity for arrangers Johnson, Paich and Barker, (c) a revelation of the richness of trombone, and (d), some sort of apex in the career of the trombone itself.*

Aquesta ressenya apareix a la caràtula de l'àlbum i acaba d'aquesta manera:

> *The Harvard Dictionary of Music says that "since the movement from position to position requires a certain amount of time, a true legato is not possible on the trombone". Its editor had better hear this disc before the next edition is prepared.*

Tot i la proposta de la revista *Downbeat,* sembla ser que quan es va fer la segona edició revisada del *Harvard Dictionary of Music*[154](any 1969), el seu editor, Willi Apel, encara no havia escoltat el disc *The Trombones Inc.*

Al llarg de la història del jazz trobarem moltes més gravacions de formacions d'al voltant de vuit trombons. En aquests àlbums podem veure que es repeteixen patrons que hem vist anteriorment, com la presència de Kai Winding (*More Brass* - 1966), un disc on es graven tots els trombons amb la tècnica d'*overdub* (*Lloyd Ulyate and his trombone* - 1960), o arranjadors de renom que fan un disc amb aquesta instrumentació: *10 trombones like 2 pianos* (Pete Rugolo - 1960) o *Tuttis Trombones* (Salvatore Camarata - 1966). Actualment existeixen diversos grups amb aquesta formació, com per exemple *Band of Bones* o *The Scarlet Knights Jazz Trombones*.

---

[153] DOWNBEAT: *Vol. 26 nº14 (9 de Juliol de 1959)*
[154] APEL, WILLI: *Harvard Dictionary of Music,* 869.

4.4 - Coral de Trombons

Finalment, l'últim tipus d'agrupació, la més gran, la coral de trombons. Aquesta també és una formació que podem observar a la música clàssica, i durant la història del jazz compta amb algunes gravacions. Dues figures van lligades a la formació més gran de trombons del jazz, dues llegendes: *Urbie Green i Slide Hampton.*

Urbie Green's Twenty-One Trombones

L'era de les gravacions de grups de trombons que va començar a meitats de la dècada de 1950 té el seu punt culminant en dues gravacions d'Urbie Green dels anys 1967 i 1968, ***Twenty-One Trombones*****.* Segons explica el mateix Urbie, la idea li va venir en un somni[155]:

> *I had a dream about 21 trombones, was very clear. Ah... four groups of five trombones, [...]that's twenty, right? And I was the one, hehe, playing solos.*

En els dos volums d'aquest projecte tan ambiciós hi podem escoltar gran part dels millors trombonistes de l'època: *Urbie Green, Alan Raph, Buddy Morrow, Chauncey Welsch, Eddie Bert, J.J. Johnson, Jimmy Cleveland, Kai Winding, Lou McGarity, Paul Faulise, Sonny Russo, Tommy Mitchell, Tony Studd, Wayne André, Will Bradley...* El mateix Urbie recorda com aquests arribaven a la gravació i es preguntaven si s'havien equivocat de lloc degut al gran nombre de trombonistes que hi havia a l'estudi.

La gravació té un so evidentment molt gruixut, i els arranjaments aprofiten les possibilitats d'aquesta gran quantitat de vares, aconsegueint textures vellutades o agressives i un so de big band molt àmpli. Per sobre de tot aquest mar de so, el magnificient Urbie Green soleja virtuosísticament, amb el seu so dolç, el seu espectacular registre i el seu *legato* privilegiat. A més a més d'arranjaments espectaculars d'standards (on predominen el mitjos temps i les balades), podem escoltar també alguns temes que ens recorden aquells discs de *Trombone Unlimited* on hi havia cançons de *pop* (fins i tot trobem un tema que apareixia en aquests discs, *Sunny*)*.* També destaca *The Green Bee**, una versió del famós *The Bumble Bee*, i en el qual podem observar l'impressionant i rapidíssima articulació d'Urbie Green. Aquest arranjament va ser candidat a ser el tema principal de banda sonora de l'adaptació

---

155 NEW TROMBONE COLLECTIVE: *21 Trombones in the 21st Century [CD/DVD]*. Documental.

televisiva de la sèrie *The Green Hornet* de l'any 1966*.* Però finalment la versió guanyadora va ser la de Billy May, interpretada pel trompetista *Al Hirt* (aquesta versió també és molt famosa perquè apareix a la pel·lícula de Quentint Tarantino *Kill Bill Vol.1*).

Les gravacions de 21 trombons d'Urbie Green van deixar una marca profunda en el món trombonístic, i també van servir a molts trombonistes de clàssic o d'altres àmbits per apropar-se al jazz. Alguns dels trombonistes del grup holandès *New Trombone Collective* fins i tot expliquen que van escoltar per primera vegada un trombó gràcies a aquests enregistraments d'Urbie. El 5 de Juliol de 2010, i en el marc del festival europeu de trombó *Slide Factory,* aquest col·lectiu va fer i enregistrar un homenatge als discs d'Urbie Green amb 21 trombons. El paper d'Urbie va ser a càrrec de quatre magnífics trombonistes: *Mark Nightingale, Jiggs Whigham, Nils Wogram i Bart van Lier*. El CD/DVD que van editar també inclou un documental amb entrevistes al mateix *Urbie Green, Alan Raph, Joe Alessi, Jiggs Whigham*,...[156]

Slide Hampton's World of Trombones

Durant l'era daurada dels *ensembles* de trombons, entre 1953 i 1969, es van editar més de cinquanta àlbums per aquestes formacions. Però quan arribem a la dècada de 1970, la producció d'aquest tipus de discs cau en picat. Durant aquesta època, el trombonista, compositor i arranjador Slide Hampton vivia a Europa, i quan torna als USA l'any 1977 explica el següent[157]:

> *When I came back to New York in 1977, the trombone was an instrument that hadn't been heard much on recordings. The general public hadn't heart it, so they didn't really recognize it as being an instrument of any real importance. It wasn't even used in the recordings as part of the pop music ensemble. They were using trumpets, saxophones, guitars and rhythm section and things like that. So we decided that if we would organize some trombone ensembles it would help to bring the sound of the trombone to the ear of the public. We started first with four, and then enjoyed it so much we added more players until we finally got up to eight. Then we did the World of Trombones album. For that album we had very little time to prepare and very little time in the studio so it was a really rushed thing. We could have done a much better*

156 NEW TROMBONE COLLECTIVE: *21 Trombones in the 21st Century [CD/DVD]*.

157 BOGLE, MICHAEL: *"Slide" Hampton. Entrevista de l'any 1989.* ITA Journal: Vol XVIII. Nº1. 14.

job. It was a spiritual thing to us, because the trombone choir is something that has been a part of religious situations for many years. So, to us it was something that we really were very serious about.

El disc *World of Trombones*,* de 1979 és un magnífic aparador de les capacitats arranjatives de Hampton, i és, a més a més, una mostra de joves talents com per exemple *Papo Vásquez o Steve Turre*. A la vegada és la oportunitat per a escoltar una dona trombonista, malauradament tan sols la segona que apareix en aquest treball, *Janice Robinson.* Aquesta era ni més ni menys que la trombonista *lead* en aquesta gravació, i Slide Hampton en parla així[158]:

She was really good. Whatever you had for her to do musically, she could do. She played lead on everything that I did, including the album. It's amazing because I've worked with a lot of male trombone players who were very good, but she was the most consistent of all of them. She read well, she had a good sound, good technique, she could play all different styles, and she could improvise- I mean just a real tremendous talent. Women are not given enough credit in this society, so I tried to give her as much work as I could.

El grup de nou trombons d'aquest disc es va expandir fins a catorze l'any 2002 al disc ***Spirit of the Horn***, i aquest és el motiu pel qual el situo a l'apartat de les corals de trombons i no en l'anterior. *Spirit of the Horn* és l'homenatge definitiu d'Slide Hampton al seu instrument, i en ell ens mostra tota la paleta de possibilitats del trombó i també de les seves capacitats com a compositor i arranjador. En aquest disc hi podem escoltar grans trombonistes, quatre trombons baixos i tota una llegenda com Benny Powell. El mateix any 1979 va aparèixer un altre disc amb una gran formació de trombons, ***Harry Shields' Bones of Contention,*** en el qual, a més a més de catorze trombonistes, podem escoltar com a solista al gran *Wayne André*.

---

158 BOGLE, MICHAEL: *"Slide" Hampton. Entrevista de l'any 1989.* ITA Journal: Vol XVIII. Nº1. 14.

5 - Conclusions

Uns dies ençà, després d'explicar *de què anava el meu projecte final* a un company trombonista, aquest em va preguntar: *I fer aquest estudi t'ha ajudat a tocar millor en big band?* Tot i que pot semblar una pregunta de resposta òbvia, massa vegades la realització d'un treball d'aquestes característiques no comporta una millora o una evolució com a músic. Tot i això, és difícil que un estudi profund i exhaustiu com el que teniu a les mans no comporti una millora com a músic i com a estudiós de la música. L'estudi d'un instrument no es limita tan sols a tocar-lo, sinó que la comprensió de la seva història i el seu context també col·laboren a enriquir-se com a instrumentista.

La resposta a la pregunta que em va fer el meu company va ser "*Sí.*". Sí, considero que he millorat com a músic de big band, perquè he tingut l'oportunitat de fer una escolta guiada a través de la història del meu instrument en aquesta formació. Sí, perquè al investigar els rols i les funcions de les diferents cadires m'he hagut de plantejar seriosament com tocava quan m'asseia a una cadira de la secció de trombons de la big band. Sí, perquè ara, quan m'assec en una big band tinc en compte tots els factors que he estudiat al llarg d'aquests mesos i intento aplicar-los per a tocar millor. Sí, perquè a través de les entrevistes i xerrades amb grans músics de nivell nacional i internacional que han compartit la seva llarga experiència amb mi he pogut aprendre dels seus consells i vivències. I sí, perquè muntar un repertori per a una formació liderada per trombons ha estat un repte molt interessant on, a més a més, he tingut la gran oportunitat d'estar acompanyat de magnífics trombonistes.

La meva intenció inicial era fer un estudi de l'evolució de la història del trombó dins de la big band des de la seva creació fins avui en dia. Però com haureu pogut comprovar, m'he quedat prou lluny del segle XXI. A mida que anava investigant la història del jazz i que anava indagant en els trombonistes que han estat protagonistes d'aquesta, comprovava que per a realitzar un estudi prou seriós i acurat del trombó al llarg de la història de la big band seria necessari que el treball fós de mides enciclopèdiques. Per aquest motiu vaig decidir acotar-ho a aquelles orquestres que van crear el cànon de la big band moderna, o, el que és el mateix, les big bands *pre-Thad Jones/Mel Lewis.* De la mateixa manera, no podia estudiar totes les big bands, ni tan sols totes les "més importants", sinó que m'havia de limitar a les que considerava més importants per a l'evolució el trombó en si.

Si després d'aquest estudi històric hagués de sintetizar les virtuts i les habilitats que un trombonista ideal de big band ha de dominar jo apostaria per:

1. *El concepte, la innovació i l'excel·lència dels* **God's Trombones de Duke Ellington.**
2. *El swing de l'orquestra de* **Count Basie.**
3. *El lirisme, l'art d'interpretar les balades i el domini tècnic de* **Tommy Dorsey**.
4. *La capacitat d'abraçar nous estils i la força dels trombons d'***Stan Kenton.**

Conèixer els diferents estils que conformen la història de la big band és bàsic per poder esdevenir un bon *estilista* i ser fidel als diferents gèneres que abarca el nostre món musical. Les eines que hem pogut observar a l'apartat *La Secció de Trombons, rols i eines,* han de ser un mitjà per resaltar i fer sortir la musicalitat inherent a cada estil. No són més que això, eines que ajuden a la interpretació, però que per si soles signifiquen generalment ben poc. Per altra banda, moltes d'elles ens ajudaran a agilitzar els assajos i l'estudi i a no perdre un temps preciós que podríem dedicar a tocar o a centrar-nos en coses més important dels arranjaments i composicions que toquem.

No sé si aquest munt de pàgines ajudaran a omplir el buit en quant als llibres que estudien la relació entre el trombó i la big band, però espero que ajudi a ser millor músics i intèrprets de big band als qui ho llegeixin tant com m'ha ajudat a mi. Però per molts llibres que s'escriguin, per molts tractats i mètodes, el més important per a ser un millor músic de secció i un bon músic en general no es pot escriure. Quan vaig tenir el plaer d'entrevistar *Jiggs Whigham* m'ho va dir ben clar, per ser un millor *lead,* un segon o tercer trombó o, en definitiva, un millor trombonista en una big band i fora d'ella, la clau és:

LISTEN!

6 - Bibliografia

APEL, WILLI. *Harvard Dictionary of Music (Second Edition, Revised and Enlarged)*. Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1969.

BERNHARDT, CLYDE. *I Remember: Eight Years of Black Entertainment, Big Bands and the Blues*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1986.

BERRET, JOSHUA & BURGOIS, LOUIS GEORGE: *The Music World of J.J. Johnson.* Scarerow Press, 2001.

BIGARD, BARNEY: *With Louis and the Duke.* Oxford University Press, 1986.

CAPELLA, FRANCESC: *Història del Jazz, apunts.*

COLLIER, JAMES LINCOLN: *Duke Ellington.* Oxford University Press, 1987.

DANCE, STANLEY. *The World of Count Basie.* New York: Da Capo Press, 1980.

DANCE, STANLEY. *The World of Duke Ellington.* New York: Da Capo Press, 1970.

DANCE, STANLEY. *The World of Swing: An Oral History of Big Band Jazz.* New York: Da Capo Press, 1974.

DAVIS, MICHAEL. *Total Trombone.* New York: Hip-Bone Music, 2001.

DIETRICH, KURT. *Jazz 'Bones*. Rottenbourg: Advance Music, 2005.

DIETRICH, KURT. *Duke's 'Bones: Ellington Great Trombonists*. Rottenbourg: Advance Music, 1995.

ELLINGTON, DUKE: *Music is my mistress.* New York: Da Capo Press, 1979.

ELLINGTON, MERCER & DANCE, STANLEY: *Duke Ellington in Person.* New York: Da Capo Press, 1979.

Erenberg, Lewis A.: *Swingin' the Dream: Big Band Jazz and the Rebirth of American Culture.* Chicago: The University of Chicago Press, 1998.

Gitler , Ira. *Swing to Bop: An Oral History of the Transition in Jazz in the 1940s*. New York: Oxford University Press, 1985.

Goodwin, Gordon & Martin, Andy: *Big Phat Band Play-along Series: Trombone.* Alfred Music Publishing Co, Inc., 2006.

Grey, Al. *Plunger Techniques.* New York: Second Floor Music, 1987.

Jack, Gordon: *Fifties Jazz Talk, An Oral Retrospective.* USA: Scarecrow Press, 2004.

Kellogg, Mark: *How to play Lead Trombone in a Big Band.* Alemanya: Advance Music, 2006.

Magee, Jeffrey: *The Uncrowned King of Swing: Fletcher Henderson and Big Band Jazz.* New York: Oxford University Press, 2005.

Schuller, Gunther: *Early Jazz, It's Roots and Musical Development.* Oxford Paperback, 1986.

Schuller, Gunther. *The Swing Era: The Development of Jazz 1930-1945.* New York: Oxford University Press, 1991.

Simon, George T. *The Big Bands.* 4ª Edició*.* New York: Schirmer Books, 1981.

Sparke, Michael. *Stan Kenton: This is an Orchestra!.* Denton: University of North Texas Press, 2010.

Sudhalter, Richard M. *Lost Chords: White Musicians and Their Contribution to Jazz, 1915-1945.* New York and Oxford: Oxford University Press, 1999.

Tucker, Mark: *Duke Ellington Reader.* Oxford University Press, 1995.

Ulanov, Barry: *Duke Ellington, The Roots of Jazz.* Da Capo Press, 1975.

WELLS, Dicky. *The Night People: Reminiscences of a Jazzman.* Boston: Crecendo Publishing Company, 1971.

WIEST, STEVE. *Take the Lead: A Basic Manual for the Lead Trombone in the Jazz Ensemble.* Lebanon: Houston Publishing Inc.

WHIGHAM, JIGGS. *Jazz Trombone: Concepts, ideas and examples.* London: Schott Music, 2006.

Revistes

BANDLEADERS MAGAZINE

CRESCENDO INTERNATIONAL MAGAZINE

DOWNBEAT

ITA JOURNAL

THE INSTRUMENTALIST MAGAZINE

...

<u>*6.1 - Selecció discogràfica*</u>

La següent recopilació recull alguns dels discs i videos que s'han utilitzat en l'elaboració d'aquest treball de recerca. Les facilitats que ofereix avui en dia la xarxa per accedir a una ingent biblioteca de discs (*Spotify, Youtube,...*) provoquen que sigui difícil citar totes les fonts utilitzades en un procés d'investigació. També trobem una selecció discogràfica referent als discs de l'apartat *4- Extrapolació de la secció...* a l'annex 7.2.

BASIE, COUNT. *The Atomic Mr. Basie* [1957]. Phoenix Records.

BASIE, COUNT. *The Complete Decca Recordings*. Decca Recordings. Decca Jazz GRD-3-611.

BASIE, COUNT. *The Essential Count Basie Vol 1-3*. Columbia.

CASA LOMA ORCHESTRA. Casa Loma Orchestra 1930/1945. Jazz Archives nº45.

CASA LOMA ORCHESTRA. Boneyard Shuffle. Hep CD 1056.

ELLINGTON, DUKE. *5Cd Deja Vu Definitive Gold*. Recording Arts.

ELLINGTON, DUKE. *In Chronology.* Complete Jazz Series.

ELLINGTON, DUKE. *The Complete RCA Victor Recordings (1927-1973) (The Duke Ellington Centennial Edtition).* RCA 09026-63386-2.

ELLINGTON, DUKE. *Live at Newport*. Sony Music Entertainment.

DORSEY, TOMMY. *Greatest Hits*. RCA Victor.

DORSEY, TOMMY. *An Introduction to Tommy Dorsey. His Best Recordings 1928-1942*. Best of Jazz 4029.

GOODMAN, BENNY. *The Real Benny Goodman, The Ultimate Benny Goodman Collection.* Sony Music.

GOODWIN, GORDON. *Big Phat Band Play-Along Series, Trombone*. Wingood Music Productions Inc., 2006.

HERMAN, WOODY. *At the Woodchopper's Ball 10 CD-Set*. [1945-1955]. Membran Music Ltd.

HERMAN, WOODY. *Swingin'est Big Band Ever (25th Year - His Greatest)* 1963. Phillips.

HERMAN, WOODY. *The Thundering Herds, 1945-1947*. Columbia CK 44108.

JONES, THAD & LEWIS, MEL. *Consummation*. [1970]. Blue Note Records.

JONES, THAD & LEWIS, MEL. *Central Park North*. [1969]. Solid State Records - EMI Music Japan Inc.

KENTON, STAN. *Live at Redlands*. [1970]. Creative World Records.

KENTON, STAN. *New Concepts of Artistry in Rhythm*. [1952]. Capitol Records, Inc.

KENTON, STAN. *Sketches On Standards*. [1953-1956]. Capitol Records.

KENTON, STAN. *This is an Orchestra*. [1948-1973]. Tantara Productions Inc.

MILLER, GLENN. *Glenn Miller and His Orchestra. A Memorial.* Bluebird.

NICHOLS, RED & MOLE, MIFF. *Great Original Performances - 1925-1930*. Jazz Classics in Digital Stereo 836 185-2.

6.2 - Vídeos i DVDs

BASIE, COUNT. *Show of the Week* [Vídeo de Youtube] 43 min. Enregistrat l'any 1965 per la BBC.

CARTER, GRAHAM. *Stan Kenton: Artistry in Rhythm, Portrait of a Jazz Legend*: [DVD] 117 min. Editat a Littleton: Jazzed Media, 2011.

MCGLYNN, DON. *Duke Ellington & his Orchestra 1929-1943*: [DVD] Recopilat l'any 1989. 55 min. Editat per Storyville Films, 2003.

MORGAN, RUSS. *Music in the Morgan Manner* [Vídeo de Youtube] 10 min. Enregistrat l'any 1936.

NEW TROMBONE COLLECTIVE: *21 Trombones in the 21st Century [CD/DVD]*. 2010.

RAPH, ALAN. *Trombone Tips - Reading Jazz Notation* [Vídeo de Youtube] 3:47 min. Pujat l'any 2008.

V.V.A.A. *Swing Era: Stan Kenton,...*: [DVD] 68 min. Editat per Idem Home Video, 2003.

V.V.A.A. *The Black Big Bands*: [DVD] 61 min. Editat per Storyville Films, 2004.

6.3 - Pàgines Web

Aquestes són algunes de les pàgines web que s'han fet servir durant el procés d'investigació:

http://www.allaboutjazz.com

http://www.allmusic.com

http://www.bassbone.com

http://www.bjbear71.com/Winding/Kai.html

http://www.cduniverse.com

http://www.discogs.com

http://www.dougpayne.com/kwdprev.htm

http://www.jazzwax.com

http://www.jazztimes.com

http://www.rathtrombones.com

http://www.tomcrownmutes.com/learn_history.html

http://www.trombone.org

http://www.tromboneforum.org

http://www.trombone-usa.com

http://www.vintagemutes.com/vm_muteclassifications.html

7 - Annexos

7.1 - DVD amb àudios

[2 - Breu història de l'evolució de la secció de trombons de la big band]

1. Original Dixieland Jass Band - *Liberty Stable Blues*
2. Miff Mole - *Slippin' Around*

3. Paul Whiteman - *Darktown Strutters Ball*
4. Paul Whiteman - *Whispering*
5. Paul Whteman - *The Japanese Sandman*

6. Fletcher Henderson - *Shanghai Shuffle*
7. Fletcher Henderson - *Sugar Foot Stomp*
8. Fletcher Henderson - *King Porter Stomp*

9. Benny Goodman - *King Porter Stomp*
10. Benny Goodman - *Down Home Rag*
11. Benny Goodman - *Stompin' at the Savoy*

12. Chick Webb - *Stompin' at the Savoy*
13. Chick Webb - *Don't be that way*

14. Glenn Miller - *In the Mood*
15. Glenn Miller - *Moonlight Serenade*
16. Glenn Miller - *Tuxedo Junction*
17. Glenn Miller - *Pennsylvania 6-5000*
18. Glenn Miller - *Last Night*

19. Tommy Dorsey - *I'm Getting Sentimental Over You*
20. Tommy Dorsey - *Star Dust*
21. Tommy Dorsey - *Once in a While*
22. Tommy Dorsey - *Song of India*
23. Tommy Dorsey - *Night and Day*

24. Duke Ellington - *Ko-Ko*
25. Duke Ellington - *In a Mellowtone*
26. Duke Ellington - *Diminuendo & Crecendo in Blue*
27. Duke Ellington - *Slippery Horn*
28. Duke Ellington - *Take the "A" Train*
29. Duke Ellington - *It Don't Mean a Thing*
30. Duke Ellington - *Blue Serge*
31. Duke Ellington - *In the Shadow of the Old Apple Tree*
32. Duke Ellington - *Caravan*
33. Duke Ellington - *Yearning for Love (Lawrence's Concerto)*
34. Duke Ellington - *Sheik of Araby*

35. Duke Ellington - *Braggin' in Brass*

36. Count Basie - *Makin' Whoopee*
37. Count Basie - *The Spirit is Willing*
38. Count Basie - *Flight Of The Foo Birds*
39. Count Basie - *The Late Late Show*
40. Count Basie - *Teddy the toad*
41. Count Basie - *April In Paris*

42. Woody Herman - *Bijou (Rhumba A La Jazz)*
43. Woody Herman - *Goosey Gander*

44. Stan Kenton - *Eager Beaver [video]*
45. Stan Kenton - *Tampico [video]*
46. Stan Kenton - *Southern Scandal [video]*
47. Stan Kenton - *City of Glass*
48. Stan Kenton - *Across the Alley from the Alamo*
49. Stan Kenton - *How Am I to Know*
50. Stan Kenton - *Interlude*
51. Stan Kenton - *I'm Glad There Is You*
52. Stan Kenton - *Fitz*
53. Stan Kenton - *Frank Speaking*
54. Stan Kenton - *23º North, 82º West*
55. Stan Kenton - *Prologue (This is An Orchestra!)*
56. Stan Kenton - *You Go To My Head*
57. Stan Kenton - *Sophisticated Lady*
58. Stan Kenton - *Over the Rainbow*
59. Stan Kenton - *There's a Small Hotel*
60. Stan Kenton - *Here's That Rainy Day*
61. Stan Kenton - *A Little Minor Booze*

62. Thad Jones/Mel Lewis - *The Groove Merchant*
63. Thad Jones/Mel Lewis - *Central Park North*
64. Thad Jones/Mel Lewis - *Tiptoe*
65. Thad Jones/Mel Lewis - *A Child is Born*

[3 -La secció de trombons, rols i eines]

[3.1 - Els rols de cada cadira]

1. Count Basie (arr. Quincy Jones) - *For Lenna and Lennie*
2. Bob Mintzer - *Who's Walkin' Who?*
3. Stan Kenton - *A Little Minor Booze -*
4. Gil Evans - *Stratusphunk*
5. Toshiko Akiyoshi - *I Ain't Gonna Ask No More*

[3.2 - Les articulacions, els efectes i la seva notació]

Ex.1 - *All of Me* de Thad Jones (compassos 37-40)

Ex.2 - *Rhoda Map* de Thad Jones (background de la segona A dels solos)

Ex.3 - *Thad* de Jim McNeely (compassos 143-145)

Ex.4 - *Hunting Wabbits* de Gordon Goodwin (compassos 32-39)

Ex.5 - *Thad* de Jim McNeely (compassos 6-8)

Ex.6 - *Rhoda Map* de Thad Jones (compassos 20-23)

Ex.7 - *Big Swing Face* de Bill Potts per la big band de Buddy Rich (compassos 21-28)

Ex.8 - *Hunting Wabbits* de Gordon Goodwin (compassos 82-83)

Ex.9 - *Hunting Wabbits* de Gordon Goodwin (compassos 41-44)

Ex.10 - *Big Swing Face* de Bill Potts per la big band de Buddy Rich (compassos 29-32)

Ex.11 - *Whodunnit?* de Gordon Goodwin (compassos 165-168)

Ex.12 - *A Little Minor Booze*, de Willie Maiden per l'orquestra de Stan Kenton (compassos 41-44)

Ex.13a - *Miller* de Jiggs Whigham (compassos 1-16)

Ex.13b - *I've Got You Under My Skin* de Nelson Riddle (compassos 7-10)

Ex.14 - *A Little Minor Booze* de Willie Maiden per la big band d'Stan Kenton (compassos 1-8)

Ex.15 - *The American Express* de Bob Brookmeyer (compàs 113)

Ex.16 - *Jitterbug Waltz* de The Rath Pack (compassos 8-11)

Ex.17 - *Count Bubba's Revenge* de Gordon Goodwin (compassos 103-105)

Ex.18 - *Where or When* de The Rath Pack (compassos 29-32)

Ex.19 - *Whodunnit?* de Gordon Goodwin (compassos 222-225)

Ex.20 - *Tip Toe* de Thad Jones (compassos 74-77)

Ex.21 - *Whodunnit?* de Gordon Goodwin (compassos 157-161)

Ex.22 - *Count Bubba's Revenge* de Gordon Goodwin (compassos 137-142)

Ex.23 - *Where or When* de The Rath Pack (compassos 37-38)

Ex.24a - *La Almeja Pequeña* de Gordon Goodwin (compassos 248-250)

Ex.24b - *Hunting Wabbits 3* de Gordon Goodwin (compassos 123-126)

Ex.25 - *Whodunnit?* de Gordon Goodwin (compassos 176-179)

Ex.26 - *Tip Toe* de Thad Jones (lletra G)

Ex.27 - *Whodunnit?* de Gordon Goodwin (compassos 175-179)

Ex.28 - *Count Bubba's Revenge* de Gordon Goodwin (compassos 70-73)

Ex.29 - *Jitterbug Waltz* de The Rath Pack (compassos 49-53)

Ex.30 - *Count Bubba's Revenge* de Gordon Goodwin (compassos 222-225)

Ex.31 - *Get in Line* de Gordon Goodwin (compassos 50-53)

Ex.32 - *Count Bubba's Revenge* de Gordon Goodwin (compassos 8-10)

Ex.33 - *Thad* de Jim McNeely (compassos 41-42)

Ex.34 - *Green Piece* de Maria Schneider (compassos 278-281)

Ex.35 - *Long Yellow Road* de Toshiko Akiyoshi (coda)

Ex.36 - *Thad* de Jim McNeely (compassos 67-70)

Ex.37 - *High Maintenance* de Gordon Goodwin (compassos 33-37)

Ex.38 - *Swingin' for the Fences* de Gordon Goodwin (compassos 33-36)

Ex.39 - *Nido del Aire* de Perico Sambeat (compassos 153-168)

Ex.40 - *The American Express* de Bob Brookmeyer (compassos 51-53)

Ex.41 - *Sea of Tranquility* de Maria Schneider (compassos 42-45)

Ex.42 - *Green Piece* de Maria Schneider (compassos 260-268)

Ex.43 - *Green Piece* de Maria Schneider (compassos 123-128)

Ex.44 - *Cute* de Neal Hefti (compassos 5-10)

[3.3 - Les Sordines]

1. *Thad (arr. Jim McNeely) [fragment sordines]*
2. *In a Mellow Tone (arr. Oliver Nelson) [fragment sordines]*
3. *The More I See You (arr. Quincy Jones) [fragment sordines]*
4. *The Blues Machine (arr. Sammy Nestico) [fragment sordines]*
5. *Let's Dance (Benny Goodman) [fragment sordines]*
6. *I Cover The Waterfront (Frank Rosolino) [fragment sordines]*
7. *Let's Get Away From It All (J.J.Johnson & Kai Winding) [fragment sordines]*
8. *Moonlight Serenade (arr. Glenn Miller) [fragment sordines]*
9. *Song of India (arr. Tommy Dorsey) [fragment sordines]*
10. *Little Old Lady (Casa Loma Orchestra) [fragment sordines]*
11. *Russ Morgan - Music in the Morgan Manner [vídeo]*
12. *Wabash Blues (Russ Morgan) [fragment sordines]*
13. *Tuxedo Junction - Glenn Miller [fragment sordines]*
14. *Wycliffe Gordon - Warm Up with Plunger [video]*
15. *Ko-Ko (arr. Duke Ellington) [fragment sordines]*
16. *It Don't Mean a Thing (arr. Duke Ellington) [fragment sordines]*
17. *Duke Ellington & his Cotton Club Band - Old Man Blues (1930) [video]*
18. *Cute (arr. Neal Hefti) [fragment sordines]*
19. *Choro Dançado (arr. Maria Schneider) [fragment sordines]*
20. *Hunting Wabbits 3 (Gordon Goodwin) [fragment sordines]*
21. *Rock Bottom (Frank Rosolino) [fragment sordines]*
22. *F Blues (Dicky Wells) [fragment sordines]*
23. *Jane (Maniacal 4 Trombone Quartet) [fragment sordines]*

[4 -Extrapolació de la secció de trombons al petit ensemble de jazz

1. *The Whiffenpoof Song* - J.J. & Kai (Trombone For Two 1956)
2. *Let's Get Away From It All* - J.J. & Kai (Trombone For Two 1956)
3. *It's Alright with Me* - J.J. & Kai (Nuf Said 1955)
4. *Tromboniums In Motion* - J.J. & Kai (Trombone For Two 1956)
5. *Betwixt & Between* - J.J. & Kai (Betwixt & Between 1968)
6. *Little Drummer Boy* - J.J. & Kai (Betwixt & Between 1968)
7. *Boy Meets Horn* - J.J. & Al Greu (Things are getting... 1983)
8. *See You Later* - Eddie Bert (Crosstown 1955)
9. *New Beginnings* - Wycliffe Gordon & Ron Westray (Bone Structure 1996)
10. *It's Not Unusual* - Trombones Unlimited (Big Boss Bones 1967)
11. *Que viva Barry* - Conrad Herwig (A Jones for Bones Tones 2009)
12. *747* - Jim Pugh & David Taylor (Pugh/Taylor Project 1984)
13. *H,I, Jay & Kai* - Michael Davis (Bonetown 1999)
14. *Slide and the Family Bone* - Michael Davis (New Brass 2011)
15. *Once in a While* - Benny Morton (Benny Morton's Trombone Choir 1944)
16. *Trombosphere* (Four Trombones 1953)
17. *Blue Room* - The Kai Winding Septet (The Trombone Sound 1956)
18. *Trombone Panorama (Suite)* - The Kai Winding Septet (Trombone Panorama 1957)
19. *Dirty Dog* - Kai Winding (Dirty Dog 1966)
20. *Bird Bones* - Steve Turre (The Bones of Art 2013)
21. *Love is Around the Corner* (Four Freshmen and Five Trombones 1955)
22. *I'll Never Forget Her Name* - Russell Garcia (Four Horns and a Lush Life 1955)
23. *I've Got You Under My Skin* (Russell Garcia & His Four Trombone Band 1956)
24. *No Moon At All* (This is Anita 1955)
25. *The Preacher* (3 Bones and Quill 1958)
26. *In The Hall Of The Mountain King* (Meet Mr. Roberts 1959)
27. *Lovely* (J.J.'s Broadway 1963)
28. *Plugin' in* (Trombone Scene 1956)
29. *Out Of Nowhere* (Trombone Scene 1956)
30. *Trolley Song* (Melba Liston and Her 'Bones 1958)
31. *Rebel Rouser* (Great American Trombone Co 1978)
32. *Taicho* (Robin Eubanks Different Perspectives 1989)
33. *Trombone Suit* (Trombone Workshop 1971)
34. *March of the Jazz Experts* - Trombone Summit
35. *Captain Caribe* (Supertrombone 2000)
36. *Brewmeister* (Absolute Trombone 1997)
37. *Four Plus Four* (Jay & Kai +6 1956)
38. *Rise 'n Shine* (Jay & Kai +6 1956)
39. *Tee Jay* - East Coast (Trombones Inc 1958)
40. *Old Devil Moon* - West Coast (Trombones Inc 1958)
41. *Because of You* (Urbie Green - Twenty One Trombones 1967)
42. *The Green Bee* (Urbie Green - Twenty One Trombones 1967)
43. *'Round Midnight* (Slide Hampton's World of Trombones 1978)
44. *Impressions* (Slide Hampton's World of Trombones 1978)

7.2 - Discografia de grups de trombons

La llista que segueix a continuació vol ser una recopilació de tots els discs editats amb formacions de trombons al llarg de la història del jazz. Evidentment no és una llista completa, sinó que hi deu haver molt més enregistraments d'aquest tipus, cada dia apareixen noves gravacions i cada dia descobreixo nova discografia, però aquests són els que a dia d'avui he pogut trobar. No hi figuren ni recopilacions ni reedicions, tan sols els àlbums originals. Gran part de les dades d'aquests àlbums estàn aconseguides a través d'internet, amb els problemes que això pot suposar a l'hora de verificar les fonts. És per aquest motiu que, en alguns casos, hi pot haver errors pel què fa als anys d'edició, en els noms dels discs o en els participants.

He nombrat els trombonistes que toquen a cada gravació i els altres col·laboradors concrets (generalment cantants o altres instruments de vent). He decidit no anomenar les diverses bases rítmiques per no fer-ho excessivament llarg. Quan els àlbums són d'algun artista que no sigui el o els trombonistes, o quan el grup té un nom en concret, aquest figura entre claudàtors.

Discografia de grups amb dos trombons

1954 - ***Kai & Jay, Bennie Green With Strings***

J.J. Johnson & Kai Winding / Bennie Green (1952).

1954 - ***Jay and Kai***

J.J. Johnson & Kai Winding.

1954 - ***An Afternoon at Birdland***

J.J. Johnson & Kai Winding.

1955 - ***Trombone for Two***

J.J. Johnson & Kai Winding.

1955 - ***Crosstown***

Eddie Bert (i ell mateix amb *overdub*).

1955 - **Nuf Said**

J.J. Johnson & Kai Winding.

1956 - ***Dave Brubeck and Jay & Kai at Newport***

J.J. Johnson & Kai Winding.

1958 - ***Two Bones***

Curtis Fuller & Slide Hampton.

1958 - ***The 1958 European Tour*** *[J.J. Johnson & Kai Winding All Stars]*

J.J. Johnson & Kai Winding.

feat. Zoot Sims (saxo tenor), Lee Konitz (saxo alt)

1960 - ***The Great Jay & Kai***

J.J. Johnson & Kai Winding.

1966 - ***These Bones are Made for Walking*** *[Trombones Unlimited]*

Lew McCreary & Dave Wells.

1966 - ***You're Gonna Hear from Me*** *[Trombones Unlimited]*

1967 - ***Big Boss Bones*** *[Trombones Unlimited]*

Bob Edmondson & Mike Barone.

1967 - ***Holiday for Trombones*** *[Trombones Unlimited]*

Frank Rosolino & Mike Barone.

1968 - ***Israel***

J.J. Johnson & Kai Winding.

1968 - ***Betwixt & Between***

J.J. Johnson & Kai Winding.

1968 - ***Grazing In The Grass*** *[Trombones Unlimited]*

Frank Rosolino & Mike Barone.

1968 - ***One of Those Songs*** *[Trombones Unlimited]*

Frank Rosolino & Mike Barone.

1969 - ***Stonebone***

J.J. Johnson & Kai Winding.

1971 - ***Carl Fontana & Bill Watrous***

Carl Fontana & Bill Watrous.

1975[159]- ***Jazz Trombones***

Bill Allred & Al Winters.

1978 - ***Trombone Heaven***

Frank Rosolino & Carl Fontana.

1978 - ***Duo Bones***

Kai Winding & Dino Piana.

1979 - ***Giant Bones '80*** *[Giant Bones]*

Kai Winding & Curtis Fuller.

1980 - ***Giant Bones at Nice*** *[Giant Bones]*

Kai Winding & Curtis Fuller.

1980 - ***Bone Appétit*** *[Giant Bones]*

Kai Winding & Curtis Fuller.

1982 - ***Aurex Jazz Festival '82 - All Star Jam***

J.J. Johnson & Kai Winding.

feat. Dexter Gordon & Clark Terry.

1983 - ***Things are getting better all the time***

J.J. Johnson & Al Grey.

1983 - ***Something Juicy***

Rodger Fox & Bill Reichenbach (tb i btb[160]).

1984 - ***The Pugh/Taylor Project***

Jim Pugh & Dave Taylor (btb).

1986 - ***Reflections***

Conrad Bauer & Johannes Bauer.

---

[159] Aquest any és orientatiu ja que hi ha diverses fonts amb dades diferents.

[160] *tb = Trombone = Trombó / btb = Bass Trombone = Trombó Baix*

1987 - ***E-Bone-ix***

Buster Cooper & Thurman Green.

1988 - ***Get that Groove! - A Tribute to Eric Peter*** *[Twobones]*

Paul Haag & Danilo Moccia.

1988 - ***Hornplayers Can't Eat Garlic*** *[The Two-Bone Big Band]*

Ingo Luis & Ludwigg Nuss (btb) - utilitzen *overdub*.

1989 - ***Dedication***

Robin Eubanks & Steve Turre.

1991 - ***T-Bop***

Eric Felten & Jimmy Knepper.

1992 - ***Easy on the Ear*** *[Twobones]*

Paul Haag & Danilo Moccia.

1993 - ***Let's Be Buddies***

George Masso & Dan Barrett.

1994 - ***To Kai and Jay*** *[Twobones]*

Paul Haag & Danilo Moccia.

1995 - ***Absolutely***

Bill Allred & Roy Williams.

1995 - ***One by One*** *[Dick Berk]*

Andy Martin & Mike Fahn (vtb[161]).

1995 - ***Gallery***

Paul McKee (& Carl Fontana en alguns temes).

1996 - ***Shades of Brass***

Avi Lebo & Slide Hampton.

1996 - ***Bone Structure***

Wycliffe Gordon & Ron Westray.

---

161 *vtb = Valve Trombone = Trombó de Pistons*

1997 - ***Nice 'n' Easy***

Carl Fontana & Jiggs Whigham.

1997 - ***Shakin' the Blues Away***

George Masso & Roy Williams.

1997 - ***Back to Being One***

Rodger Fox (& Bill Reichenbach en un tema).

1998 - ***Spiral Stairway*** *[Twobones]*

Paul Haag und Danilo Moccia.

1998 - ***Osteology***

Conrad Herwig & Steve Davis.

1998 - ***Live at Capozzoli's***

Carl Fontana & Andy Martin.

1998 - ***The Return of the Horn Players*** *[The Two-Bone Big Band]*

Ingo Luis & Ludwigg Nuss (btb) - utilitzen *overdub.*

1998 - ***Inclusion*** *[Slide Hampton]*

Slide Hampton & Andrew Williams.

1999 - ***Bonetown***

Michael Davis & Bill Reichenbach (btb).

1999 - ***Memories of The Future***

Bart van Lier & Ilja Reijngoud.

2000 - ***Live at Capozzoli's***

Carl Fontana & John Fedchock.

2000 - ***Ballads for Bluehorns*** *[Twobones]*

Paul Haag & Danilo Moccia.

2000 - ***Keepin'up with the Boneses***

Carl Fontana & Jiggs Whigham.

2001 - ***The Jazz Trombone***

Allen Hermann & Carl Fontana.

137 ***Bones Only***

2002 - ***Head to Head***

John Allred & Wycliffe Gordon.

2003 - ***Legend and Lion*** *[E'nJ]*

Eljiro Nakagawa & Jim Pugh.

2004 - ***E2nJ2*** *[E'nJ]*

Eljiro Nakagawa & Jim Pugh.

2006 - ***Just Us*** *[E'nJ]*

Eljiro Nakagawa & Jim Pugh.

2007 - ***A Tribute to Carl Fontana***

Scott Whitfield & Andy Martin.

2007 - ***Groovin' Bones*** *[Twobones]*

Paul Haag & Danilo Moccia.

2007 - ***Ballads for Bluehorns*** *[Twobones]*

Paul Haag & Danilo Moccia.

2009 - ***A Jones for Bones Tones***

Conrad Herwig & Steve Davis.

2009 - ***New York Sessions***

Bill Allred & John Allred.

2009 - ***Bare Bones***

Bill Watrous & Rob Stoneback.

2011 - ***New Brass***

Michael Davis & Bill Reichenbach (btb).

2011 - ***Horn Players Fifty-Fifty*** *[The Two-Bone Big Band]*

Ingo Luis & Ludwigg Nuss (btb) - utilitzen *overdub.*

2012 - ***The Pugh/Taylor Project II***

Jim Pugh & Dave Taylor (btb).

Discografia per de grups amb més de dos trombons

1944 - ***Benny Morton's Trombone Choir*** *(30.05.1944)*

Benny Morton, Vic Dickenson, Bill Harris, Claude Jones.

1953 - ***4 Trombones***

J.J. Johnson, Kai Winding, Bennie Green, Willie Dennis.

1955 - ***Four Freshmen and 5 trombones*** *[arranjat per Pete Rugolo]*

Frank Rosolino, Harry Betts, Milt Bernhart,
Tommy Pederson, George Roberts (btb).
feat. Four Freshmen - quartet vocal.

1955 - ***Four Horns and a Lush Life*** *[arranjat i dirigit per Russell Garcia]*

Frank Rosolino, Herbie Harper, Tommy Pederson,
Maynard Ferguson (vtb).
feat. Dick Houlgate - saxo barίton.

1955 - ***This is Anita*** *[arranjat i dirigit per Buddy Bregman]*

Milt Bernhart, Lloyd Elliot, Si Zetner, Joe Howard.
feat. Anita O'Day.
[als temes *You're the Top, Honeysuckle Rose,*
No Moon at All i I'll See You in My Dreams]

1956 - ***This is Teagarden*** *[Jack Teagarden]*

Jack Teagarden, Francis Howard, George Roberts, Lloyd Ulyate,
Si Zentner, Walter Benson
[gravació amb diferents combinacions d'instruments que conté quatre temes amb quartet de trombons sol o amb *featuring* de saxos:
Peg O' My Heart, Stars Fell of Alabama,
My Kinda Love i Old Pidgeon Toed Joad]

1956 - ***Russell Garcia and His Four Trombone Band*** *[arranjat i dirigit per Russell Garcia]*

Frank Rosolino, Herbie Harper, Tommy Pederson,
Maynard Ferguson (vtb).
feat. Frances Faye - veu.

1956 - ***Jay & Kai* + 6**

J.J. Johnson, Kai Winding, Jimmy Cleveland,
Eddie Bert, Bob Alexander, Urbie Green,
Bart Varsalona (btb), Tommy Mitchell (btb).

1956 - ***The Trombone Sound*** *[Kai Winding Septet]*

Kai Winding, Carl Fontana, Wayne André, Dick Lieb (btb).

1956 - ***Trombone Scene*** *[arranjat i dirigit per Elliot Lawrence]*

Eddie Bert, Urbie Green, Frank Rehak, Willie Dennis,Sonny Russo, Jimmy Knepper, Jimmy Cleveland, Tom Mitchell (btb).

1956 - ***Trombones & Flute***

Jimmy Cleveland, Henry Coker, Benny Powell, Bill Hughes (btb).
feat. Frank Wess - flauta.

1957 - ***The Complete Ohio Sessions (Jive at Five)*** *[Kai Winding Septet]*

Kai Winding, Carl Fontana, Wayne André, Dick Lieb (btb).

1957 - ***Trombone Panorama*** *[Kai Winding Septet]*

Kai Winding, Carl Fontana, Wayne André, Dick Lieb (btb).

1958 - ***The Axidentals with the Kai Winding Trombones*** *[Kai Winding Septet]*

Kai Wining, Wayne André, Ola Hanson, Dick Lieb (btb).
feat. The Axidentals - quartet vocal.

1958 - ***The Swingin' States*** *[Kai Winding Septet]*

Kai Winding, Dick Hixon, Tommy Mitchell, Dick Lieb (btb).

1958 - ***Dance to the City Beat*** *[The Kai Winding Trombones] - Columbia Records*

Kai Winding, Frank Rehak, Rod Levitt (tb i btb),
Dick Hixson (tb i btb).

1958 - ***Melba Liston & Her Bones*** *[arranjat per Melba Liston & Slide Hampton]*

Melba Liston, Bennie Green, Al Grey, Benny Powell,
Slide Hampton (trombó i tuba), Jimmy Cleveland, Frank Rehak.

1958 - ***3 Bones and a Quill***

Frank Rehak, Jimmy Cleveland, Jim Dahl.
feat. Gene Quill - saxo alt.

1958 - ***The Trombones Inc.*** *[arranjat per J.J. Johnson, Warren Barker & Marty Paich]*

East Coast: Eddie Bert, Jimmy Cleveland, Henry Coker, Bob Alexander, Bennie Green, Melba Liston, Benny Powell, Frank Rehak, Bob Brookmeyer (vtb), Dick Hickson (btb), Bart Varsalona (btb).

West Coast: Frank Rosolino, Bob Fitzpatrick, Joe Howard, Lewis McGreery, Milt Bernhart, Dave Wells, Marshall Cram, Herbie Harper, Joe Howard, Ed Kusby, Dick Nash, Murray McEachern, Pullman "Tommy" Pederson, Frank Beach, Bob Brookmeyer (vtb), George Roberts (btb), Ken Shroyer (btb), John Kitzmiller (tuba).

1958 - ***Bones for the King*** *[Dicky Wells]*

Dicky Wells, George Matthews, Benny Morton, Vic Dickenson.

1959 - ***Trombone Four-in-hand*** *[Dicky Wells]*

Dicky Wells, George Matthews, Benny Morton, Vic Dickenson.x

1959 - ***Meet Mr. Roberts***

George Roberts (btb), Joe Howard, Lloyd Ulyate, Tommy Pederson, Vince De Rosa (trompa), Dick Perissi (trompa).

1950's - ***Anita O'Day & Russell Garcia***

Harry Betts, Dick Nash, Frank Rosolino, Ken Shroyer, David Wells. *feat.* Anita O'Day - veu.
Bud Shank - saxo alt i flauta.
[als temes *That Old Feeling, Easy Come Easy Go, Waiter i Make Mine Blues*]

1960 - ***Ten Trombones like Two Pianos*** *[arranjat per Pete Rugolo]*

Frank Rosolino, Bob Fitzpatrick, Vern Friley, Herbie Harper, Milt Bernhart, Bob Pring, Harry Betts, Joe Howard,
Kenny Shroyer (btb), Russ Brown (btb).

1960 - ***The Incredible Kai Winding's Trombones*** *[Kai Winding]*

Kai Winding, Jimmy Knepper, Johnny Messner, Ephie Resnick,
Paul Faulise (btb), Dick Lieb (btb), Tony Studd (btb).

1960 - ***Lloyd Ulyate and His Trombone***

Lloyd Ulyate (grava ell sol tots els trombons amb *overdub*).

1962 - ***A New Look at the World*** *[Allen Keller and Trombones]*

Kai Winding, Urbie Green, Nick Travis, Paul Falise (btb).

feat. Allen Keller - veu.

1963 - ***J.J.'s Broadway***

J.J. Johnson, Urbie Green, Lou McGarity,

Tommy Mitchell, Paul Falise (btb).

1963 - ***That's Where It Is*** *[Kai Winding Septet]*

Kai Winding, Pete Vivona, Billy Byers, Tony Studd (btb).

1963 - ***The Kai Winding Trombones*** *[Kai Winding]*

Kai Winding, Pete Vivona, Billy Byers (o Bill Watrous),

Tony Studd (btb).

1964 - ***All my friends are Trombone Players*** *[Tommy Pederson]*

Tommy Pederson, Dick Nash, Lloyd Ulyate, Dick Noel,

Hoyt Bohannon, Tommy Shepard, George Roberts (btb),

John Bambridge Sr. (tuba).

1964 - ***Modern Country*** *[Kai Winding]*

Kai Winding, William Watrous, Gene Mullins.

1965 - ***Rainy Day*** *[Kai Winding]*

Kai Winding, Bill Watrous, Tony Studd.

1966 - ***Dirty Dog*** *[Kai Winding]*

Kai Winding, Carl Fontana, Urbie Green, Bill Watrous.

1966 - ***More Brass*** *[Kai Winding]*

Kai Winding, Bill Tole, Bill Watrous, Carl Fontana,

John Messner, Urbie Green, Wayne André, Dick Lieb (btb),

Tony Studd (btb).

1966 - ***Tuttis Trombones*** *[arranjat per Salvatore Camarata]*

Dick Nash, Frank Rosolino, Gil Falco, Herbie Harper,

Hoyt Bohannon, Joe Howard, Lloyd Ulyate, Tommy Pederson,

Ernie Tack (btb), Kenny Shroyer (btb).

1967 - ***Twenty-one Trombones Vol.1*** *[Urbie Green]*

Urbie Green, Alan Raph, Barry Maur, Bill Elton, Buddy Morrow, Charles Small, Chauncey Welsch, Eddie Bert, Harry Di Vito, J.J. Johnson, Jack Rains, Jimmy Cleveland, John Mesner Jr., Kai Winding, Lou Mc Garity, Paul Faulise, Phil Giardina,
Dick Hixson, Sonny Russo, Tommy Mitchell, Tony Studd, Wayne André, Will Bradley.

1968 - ***Twenty-one Trombones Vol. 2*** *[Urbie Green]*

Urbie Green, Alan Raph, Barry Maur, Bill Elton, Buddy Morrow, Charles Small, Chauncey Welsch, Eddie Bert, Harry Di Vito, J.J. Johnson, Jack Rains, Jimmy Cleveland, John Mesner Jr., Kai Winding, Lou Mc Garity, Mervin Gold, Mickey Gravine, Paul Faulise, Phil Giardina, Dick Hixson, Sonny Russo,
Tommy Mitchell, Tony Studd, Wayne André, Will Bradley.

1971 - ***Trombone Workshop***

Jiggs Whigham, Ake Persson, Slide Hampton, Albert Mangelsdorff.

1977 - ***All Star Trombone Spectacular***

Art Baron, Gerry Chamberlain, Jimmy Knepper, Mickey Gravine, Rod Levitt, Sam Burtis, Sonny Russo.

1978 - ***Great American Trombone Co.*** *[Bobby Knight]*

Carl Fontana, Frank Rosolino, Charles Loper, Lew McCreary, Phil Teele (btb), Bobby Knight (btb).

1979 - ***World of Trombones*** *[arranjat per Slide Hampton]*

Slide Hampton, Papo Vásquez, Clarence Banks,
Clifford Adams Jr., Curtis Fuller, Janice Robinson, Steve Turre,
Earl McIntyre (btb), Douglas Purviance (btb).

1979 - ***Harry Shields' Bones of Contention***

Wayne André, Maurice Mark, Russ Kassof, Steve Barr, Jerry Chamberlain, Jack Gale, Keith O'Quinn, Harry Shields, Dave Glenn, Bob Smith, Lynn Welshman, Ed Byrne, Phil Bulla, Joe Randazzo (btb), Mark Sheppard.

1980 - ***Trombone Summit***

Kai Winding, Bill Watrous, Albert Mangelsdorff, Jiggs Whigham.

1984 - ***Bone Voyage*** *[Airmen of Note]*

Dave Steinmeyer, Rick Lillard, Gary Hall, Dave Morgan.

1987 - ***No Tricks, No Gimmicks*** *[Trombones Incorporated]*

John Gordon, Fred Joiner, Benny Powell.

1988 - ***Different Perspectives***

Robin Eubanks, Slide Hampton, Clifton Anderson,
Douglas Purviance (btb).

1988 - ***Bone Structure***

Mark Nightingale, Richard Edwards, Colin Hill, Andy Hutchinson, Nigel Barr (btb).

1992 - ***Dick Shearer & His Stan Kenton Spirits***

Dick Shearer, Dale DeVoe, Scott Helberg, Robbie Hioki (btb), Bob Kammerman (btb).

1996 - **My Favorite Things** *[Matt Niess & The Capitol Bones]*

Matt Niess, Dan Haverstock, Harry Watters, Jerry Amoury,
Jay Gibble, Todd Baldwin, Tony Walker, Don Sheehan (btb),
Jeff Cortazzo (btb), Todd Hanson (btb).

1997 - ***Absolute Trombone*** *[arranjat per Michael Davis]*

Michael Davis, Urbie Green, Steve Turre, Bill Watrous,
David Taylor, Conrad Herwig, John Fedchock, Robin Eubanks, Birch Johnson, George Flynn, Jim Pugh.

1997 - ***Trombania*** *[Slidewerke]*

Mike Suter (tb[162] i btb), Dave Ryan, Alexander Iles (tb i btb),
Bruce Otto.

1997 - ***A Matter of Time*** *[New York Trombone Conspiracy]*

Bruce Eidem (tb i atb[163]), Pete McGuiness, Steve Armour,
Jeff Nelson (btb).

1998 - ***First Time Together*** [Hungarian Jazz Trombone Company]

Carl Fontana, Béla Szalóky, László Göz, Ferenc Schreck (btb).

---

[162] *tb = Trombone = Trombó*

[163] *atb = Alto Trombone = Trombó Alt*

2000 - ***Epistrophy*** *[Matt Niess & The Capitol Bones]*

Matt Niess, Jay Gibble, Jimm McFalls, Todd Baldwin,
Tony Walker, Dan Haverstock
Jeff Cortazzo (btb), Jerry Amoury (btb).

2000 - ***Take Five*** *[SuperTrombone]*

Jim Pugh, Ray Anderson, Dave Bargeron, Dave Taylor (btb).

2001 - ***Collage*** *[New York Trombone Quartet]*

Ed Neumeister, Joe Alessi, Jim Pugh, Dave Taylor (btb).

2002 - ***Spirit of the Horn*** *[arranjat per Slide Hampton]*

Slide Hampton, Jay Ashby, Michael Boschen, Steve Davis, Hugh Fraser, David Gibson, Andre Hayward, Benny Powell, Isaac Smith, Tim Newman (btb), Douglas Purviance (btb),
Max Seige (btb), David Taylor (btb).

2002 - ***A Stan Kenton Christmas*** *[The Capitol Bones Big Band]*

Matt Niess, Jim McFalls, Jay Gibble, Jerry Amoury (btb),
Jeff Cortazzo (btb).

2003 - ***Live at London*** *[The Rath Pack]*

Mark Nightingale, Bert Boeren, Marc Godfroid.

2003 - ***One4J*** *[Steve Turre]*

Steve Turre, Robin Eubanks, Andre Hayward, Joe Alessi, Douglas Purviace (btb).

2004 - ***You asked for it!*** *[Them Bones]*

Dick Cole, John Osborne, Ken George, Chris Seiter, Conrad Herwig,
John Wasson (btb), Chuck Mandernach (btb).

2004 - ***Moonlight Serenade*** *[SuperTrombone]*

Jim Pugh, Conrad Herwig, Dave Bargeron, Dave Taylor (btb).

2005 - ***Mission Impossible*** *[SuperTrombone]*

Jim Pugh, Conrad Herwig, Dave Bargeron, Dave Taylor (btb).

2007 - ***The Geezer Strikes!*** *[Mike Suter & Slidewerke]*

Mike Suter (btb), Dave Ryan, Scott Whitfield, Linda Small, Paul Young.

2007 - ***Jam Session Vol.23*** *[Discogràfica Steeplechase]*

Conrad Herwig, Wycliffe Gordon, Vincent Gardner.

2008 - ***Charmed Life*** *[arranjat i dirigit per Russell Garcia]*

Alan Kaplan, Bruce Otto, Steve Holtman, Craig Gosnell (btb).

feat. Shaynee Rainbolt - veu.

2009 - ***Four Freshmen and Five Trombones Live***

Scott Whitfield, Ira Nepus, Andy Martin, Dan Barrett,

Rich Bullock (btb).

feat. The Four Freshmen - quartet vocal.

2010 - ***Band of Bones presented by Dave Chamberlain*** *[Band of Bones]*

Dave Chamberlain, Matthew McDonald, Charlie Gordon,

Bruce Eidem, Mike Lormand, Nate Mayland,

Dale Turk (btb), Max Seigel (btb).

2010 - ***Introducing The Bone Supremacy*** *[The Bone Supremacy]*

Andy Flaxman, Adrian Fry, Ian Bateman, Chris Gower (btb).

2010 - ***21 Trombones in the 21st Century*** *[New Trombone Collective]*

Jiggs Whigham, Mark Nightingale, Nils Wogram, Bart van Lier,…

2011 - ***Absolute Trombone II*** *[arranjat per Michael Davis]*

Michael Davis, Slide Hampton, Bill Reichenbach, Mark Nightingale, Conrad Herwig, Bob McChesney, Andy Wood, John Fedchock, Charlie Loper, Adrian Hallowell, Steve Davis, Andy Martin, Barnaby Dickinson, Birch Johnson, Bill Booth, Liam Kirkman, John Allred, Alex Iles, Ian Moffat, George Flynn, Steve Holtman, Andy Waddicor, Mike Boschen, Dan Gordon, Douglas Purviance, Randy Andos, Keith O-Quinn, Larry Farrell, Jeff Nelson.

2012 - ***Jazzin'Up The Holidays*** *[The Scarlet Knights Jazz Trombones]*

Matthew Lavell Echols, Conrad Herwing, Andy Hunter, Adam Machaskee, Philip Menchaca, David Miller, Toby Whitaker,

Ku-umba Frank LacyJames Borowski (btb).

2013 - ***The Bones of Art*** *[Steve Turre]*

Steve Turre, Steve Davis, Robin Eubanks, Frank Lacy.

7.3 - Kai Winding Jazz Trombone Ensemble Competition

1988	**Paul Brewer's Jazz Bones**	University of Central Oklahoma
1989	sense competició	
1990	**University of North Florida Jazz Trombones**	University of North Florida
1991	**Capitol Bones**	Washington, D.C.
1992	sense competició	
1993	sense guanyador	
1994	**New York Trombone Conspiracy**	New York City
1995	**Slide FX**	Los Angeles
1996	sense guanyador	
1997	**Eastman-Winding Trombone Septet**	Eastman School of Music
1998	sense guanyador	
1999	**State of the Trombone**	New York City
2000	**University of North Texas Jazz Trombone Ensemble**	University of North Texas
2001	**University of Texas at Austin Jazz Bones**	University of Texas
2002	**Eastman Bionic Bones**	Eastman School of Music
2003	**Tennessee Trombonery**	University of Tennessee
2004	**Piedmont Trombone Society**	Atlanta, GA
2005	**Against the Grain**	Berklee College of Music
2006	**Dease Bones**	Juilliard School of Music
2007	**University of Texas Jazz Bones**	University of Texas
2008	**U-Tubes**	University of North Texas
2009	**Guildhall Jazz Trombone Ensemble**	Guildhall School of Music and Drama, London
2010	**Phoenix Jazz Trombones**	Liderat per Matt Lennex
2011	**Scarlet Knights Jazz Trombones**	Rutgers University: Liderat per Conrad Herwig & Andy Hunter
2012	**University of Illinois Jazz Trombone Ensemble**	Liderat per Jim Pugh
2013	**The University of Akron Trombone Group**	Liderat per John A. Schantz

7.4 - Entrevistes a trombonistes

Toni Belenguer i Català

Lloc i Data de Naixement: València, 1975

Trajectòria en big band: Francisco Blanco "*Latino*", Ramon Cardo, Sedajazz Big Band, Orquestra del Teatre Lliure, Perico Sambeat,...

1 - Quina creu que és la importància de la música per a big band dins del jazz?

La big band és el "buque insígnia", és com la banda gran del jazz. Originalment jo pense que és com canalitzar tot el so perquè en la època en que no hi havia molt d'equip de so, el que havien de fer era omplenar una sala de ball molt gran per a que la gent pogués ballar i escoltar el ritme. I això va ser una amplificació de la música de càmara, o equivalent al que és una orquestra clàssica per a poder omplenar un auditòri de música.

2 - Com valora el paper de la secció de trombons dins del conjunt de la big band?

Pense que és una miqueta com superlíric, molt "molleta" igual. Els trombons també són una continuació de la secció rítmica.

3 - Quines són les seccions de trombons que considera que han marcat més l'evolució del so d'aquesta secció? En quin sentit?

Tinc que dir que igual... la secció de trombons... pasopalabra! jejejejejeje

4 - Quins directors o arranjadors creu que han influït més en l'evolució del so de la corda de trombons?

Jo pense que cada director tenia el seu punt de vista.

5 - Quins són els trombonistes o seccions que personalment li han marcat més en aquest context?

Vaig fer una feina al Teatre Lliure, no sé si era el 2000 o per ahí... ja fa temps. Em varen passar una feina, concretament mitjançant Ramon Cardo, em van passar unes partitures perquè els hi feia falta un trombó. Lo que anaven a interpretar era de Wynton Marsalis, s'anomenava "Dos ballets per a big band". I vaig escoltar això, crec que estava Ronald Westray i Wycliffe Gordon, era un big band reduïda. Em va impressionar i arrel d'això vaig canviar, no el so de big band meu, la seva concepció de la big band, sinó la concepció del so. Pensant el so de trombó com un protagonista de la big band. La peça està composada per a fer varios *featurings,* cada instrument té el seu lloc al llarg de totes les peces, i els trombons també, per suspost. I això em va canviar tot el so i lo que és la big band en el trombó. Em va estimular moltíssim.

6 - Quins elements considera que són importants i/o interessants per a ser un bon *lead,* un 2n, 3r o 4rt trombó*?*

El trombó quatre té que ser com *anfibio.* A banda d'estar dins la secció de trombons, saber que té que tindre el so adequat per empastar amb la base rítmica, el contrabaix i el baríton a banda de la secció de trombons. Ha de saber que quan està amb la base rítmica està fent un paper i quan està en la secció de trombons està fent un altre.

El tercer i el segon, i el quart quan està en la secció, lo que tenen que fer és totalment escoltar el primer com si foren ells mateixos. El segon, tercer i quart han de preguntar-se sempre com s'ha d'accentuar, com s'han de tallar les notes, quin efecte fa, el seu volumen, la seva afinació, depenent, claro està, del primer trombó.

El primer trombó és el que porta la secció de trombons, igual si n'hi ha un director que té que montar un repertori, igual el director, per a que la cosa vaja molt millor, es té que dirigir només al cap de corda de cada secció. I el cap de corda, de *sotto voce*, mentres estan mirant altres seccions té que dir com se té que accentuar o té que fer les indicacions pertinents per a

que això sone. Quan tu crides a un primer trombonista, lo que esperes d'ell és que et porte tota la secció de trombons, perquè m'agrada com toca i m'agrada el seu concepte.

7 - Què és el que li ha ajudat a convertir-se en millor músic de big band?

Lo primer pensar que el meu paper és una xicoteta part de tota la big band. A part d'escoltar els arranjaments que tenim davant, intentar imitar-ho a la perfecció o ficar-hi el meu rotllo, què és el que puc aportar. Ficar-me justament baix de la secció de trompetes, intentar afinar amb ells, intentar afinar amb el piano, encara que a vegades la secció de metalls l'afinació va per un lloc i la secció rítmica va per un altre. Llavors, el que faig jo, el que intente fer és afinar sempre on menos mal faja... jejejeje Sempre intentant buscar l'equilibri, no? Perquè si me'n vaig amb els trompetes o amb els demès trombons no sona amb el piano, i si me'n vaig amb el piano... No sé, és una miqueta superratllant. I sobretot el que me fa millor músic de big band és estar al loro total del director, de la bateria, del piano... Pensar en música en aquell moment i no pensar en una altra cosa.

Victor Correa

Data i lloc de naixement: San Rafael-El Espinar (Segóvia), 1977.

Trajectòria en big band: Big Band del Taller de Músicos de Madrid dirigida per Miguel Blanco. Big Band de Bob Sands. Jayme Marqués Big Band. Barcelona Jazz Orchestra (amb convidats com Nicholas Payton, Jesse Davis, Dee Daniels, Brad Leali,...), Perico Sambeat Big Band. Flamenco Big Band (on ha tocat trombó i trombó baix). Llibert Fortuny XXL. Big Band de Badalona. Big Band de Girona. BAB de Alfons Carrascosa (amb qui realitza una gira amb Dick Oatts).

1 - Quina creu que és la importància de la música per a big band dins del jazz?

La big band es al jazz lo que la orquesta es a la música clásica, es la formación más grande y la que requiere más especialización tanto a nivel compositivo como interpretativo. Hay grandes compositores en el mundo del jazz (no los compositores de *standards,* sino los de *originals*) a nivel artístico y creativo (*W. Shorter, Cedar Walton, Bill Evans, Benny Golson,* etc.) que no son conocidos por su labor compositiva para big band y viceversa. Los grandes compositores para big band son conocidos por esa labor pero no por sus composiciones en sí (que también) sino por el tratamiento de la big band lo que me hace pensar que el nivel técnico para componer-arreglar para una big band es muy muy alto y por norma general la gente se especializa en una de sus vertientes; o eres intérprete de tu propia música en formato pequeño o eres compositor arreglista director de big band.

Dentro del jazz la bigband ha servido como catapulta para muchos solistas de renombre que empezaron como intérpretes de sección. También sirvió para popularizar de manera asequible y atractiva un estilo al que le costó entrar en el mundo blanco de EEUU gracias a los felices años 20 y a las formaciones del ejército durante las diferentes guerras, especialmente la 2ª Guerra Mundial. Por otro lado fue y es una fuente de trabajo para muchos músicos que no triunfan como solistas o sidemans en grupos pequeños.

Y a nivel de evolución ha permitido que surja la figura de compositor-arreglista que sólo se dedica a eso. En un principio los arreglos se hacían por los propios intérpretes o por el líder, pero desde hace ya bastante tiempo hay muchos profesionales que se dedican por entero a esta labor, lo que hace que las composiciónes y los arreglos se asemejen más al trabajo de "compositor" que se asocia a la música clásica.

2 - Com valora el paper de la secció de trombons dins del conjunt de la big band?

Imprescindible.

3 - Quines són les seccions de trombons que considera que han marcat més l'evolució del so d'aquesta secció? En quin sentit?

Mas que de secciones yo hablaría de directores-compositores que son los que elegían la sección, pero no tengo demasiado conocimiento de ello como para dar una opinión.

4 - Quins directors o arranjadors creu que han influït més en l'evolució del so de la corda de trombons?

Todos los grandes pero quizá de los que yo conozco, Ellington y Thad Jones.

5 - Quins són els trombonistes o seccions que personalment li han marcat més en aquest context?

Toqué durante bastante tiempo junto a Norman Hogue y aprendí mucho de su sonido y su manera de interpretar. Aparte de eso me parece que la big band de Count Basie es la que más he escuchado (con diferencia).

6 - Quins elements considera que són importants i/o interessants per a ser un bon *lead,* un 2n, 3r o 4rt trombó*?*

Para el *lead* creo que lo más importante es tener claro cómo ha de sonar lo que está escrito y conocer bien los tipos de articulación y fraseo, además de tener un buen sonido, registro y resistencia.

El 2º y 3er trombon sólo han de preocuparse de hacer sonar "bien" la sección entendiendo su rol y siguiendo la interpretación del lead.

El 4º trombón es un papel a veces muy difícil, debe ser muy cuidadoso con la articulación y la respiración ya que con un trombón bajo, la articulación es mucho menos diferenciable y hay que exagerarla al máximo.

7 - Què és el que li ha ajudat a convertir-se en millor músic de big band?

Buenos directores, escuchar big bands por supuesto y tocar de segundo trombón de un buen primero.

Sergi Vergés

Lloc i data de naixement: Barcelona - 12.08.1965

Trajectòria en big band: Big Band del Taller de Músics (1983-94), Big Band de l'Aula (1985-90), Big Band de Barcelona, John Dubuclet Jazz Orchestra (1992-00), Big Band Jazz Terrassa (2000-12), Big Latin Band (1995 - Actualitat), Barcelona Jazz Orchestra (2007 - Actualitat), BaB (2006-12), JODR (2013 - Actualitat), Big Band del Liceu (2010 - Actualitat)...

1 - Quina creu que és la importància de la música per a big band dins del jazz?

És com la sinfònica del jazz. És on un arranjador es troba *"como pez en el agua"*, tens tots els colors, tots els recursos, tota la cosa.

2 - Com valora el paper de la secció de trombons dins del conjunt de la big band?

Doncs és com "el armazón" que diuen en castellà. És el pal de paller on es fonamenta tot. Visualment el fet que estem al mig és com una metàfora de tot plegat. Som gent fosca però som els que realment fonamentem la cosa.

3 - Quines són les seccions de trombons que considera que han marcat més l'evolució del so d'aquesta secció? En quin sentit?

No sóc un especialista en això, la veritat. Recordo molt les seccions de Kenton, perquè era molt potent i perquè eren cinc. La recordo molt perquè era molt poc usual que fóssin cinc, sempre tenia uns corals de trombons preciosos, era molt maco allò des del punt de vista de l'arranjador. Escrivia gent molt important per Stan Kenton. De fet, al famós llibre d'arranjaments de Sebesky, quan posa exemples de secció de trombons és Stan Kenton. El que passa és que allò tenia el swing que tenia. Allò era *show business,* el punt de vista era un altre. Però si portes músics bons i t'escriu gent bona són faves contades.

4 - Quins directors o arranjadors creu que han influït més en l'evolució del so de la corda de trombons?

Haig de dir *Thad Jones,* hi havia seccions precioses per trombons... No recordo ningú especialment, el que passa és que no deixa de cridar l'atenció que bona part dels grans arranjadors per big band siguin trombonistes. Crida l'atenció, hi ha moltíssims bons arranjadors que són trombonistes... no se sap ben bé perquè. Don Sebesky era trombonista, i Nestico era trombonista. Brookmeyer ja ni en parlem, Slide Hampton, Ed Neumesiter, Ron McConnell,... tots són trombonistes, fill meu, tots són trombonistes.

5 - Quins són els trombonistes o seccions que personalment li han marcat més en aquest context?

Clar, jo és que em fixo en els baixos. Dave Taylor, Phil Teele, que era el que anava amb Toshiko, era maravellós. Douglas Purviance m'agrada però m'agrada menys, perquè va amb la *Vanguard.*

6 - Quins elements considera que són importants i/o interessants per a ser un bon *lead,* un 2n, 3r o 4rt trombó*?*

El primer ha de ser (com un primer alto o un primera trompeta) un "tio" que tingui la música claríssima, i que sàpiga frasejar com déu mana i que no tingui cap problema, un "tio" realment solvent a tots els nivells. Tan de tessitura, de resistència, de fraseig i de tot, ha de ser qui mani. Ho ha de tenir claríssim. La tessitura és fonamental, no és tan fàcil tocar en la tessitura de primer, has de tenir una resistència especial, hòstia, jo no he sapigut mai fer de primer. Ni quan tocava el tenor volia tocar de primer perquè hòstia, has de ser un tipus supersolvent, no pots ser "cantamanyanes" fent de primer. És el mateix paper que un primer trompeta o un primer alto. Has de tocar el que hi ha al paper amb una fiabilitat acollonant a tots els nivells.

El segon i el tercer han de ser bons solistes. El criteri aquest de que el segon és *the jazz chair* jo no ho sé ben bé... segurament ha de ser així, jo no sóc un especialista. Però jo a totes les big bands que he vist recordo fer solos el segon i el tercer. Inclús a la *Toshiko* el primer, que moltes vegades fa uns solos collonuts. Recordo la *Toshiko,* que hi anava l'Scott Whitfield, que

anava de primer, maravellós, i solejava. Clar que si a més de ser primer és un solista collonut doncs l'aprofites. Però el segon i el tercer tenen un paper d'afinació importantíssim, ha de ser gent que toqui. *Este lo ponemos de tercero porque es muy malo,* no no no, *cuidao*! Si el tercer toca desafinat et desequilibra tota l'afinació de la banda, vull dir que és important.

Un quart ha de ser un "tio" que mani també, en la meva opinió. Ha de ser un tipus que tingui molt clara la diferència de rols. En la meva opinió ha de ser algú que sàpiga música, que sàpiga el que passa dintre. Perquè és molt diferent la manera de tocar quan estàs fent les fonamentals de tota la banda que quan estàs amagat per dintre. Quan estàs amagat no té gaire interés lo que fas harmònicament. Però quan estàs fent tòniques és un altre aproximació a la música. Un quart hauria de saber quin rol està fent en cada moment.

7 - Què és el que li ha ajudat a convertir-se en millor músic de big band?

Saber desxifrar un *score* de big band, sense cap mena de dubte. Després ajuda molt tocar amb gent bona, i tocar amb gent que sàpiga fer la feina, i aprendre les destreses i els trucs.

Luis Diego Bonilla

Lloc i Data de Naixement: Los Angeles, CA-USA. 12 d'Octubre de 1965

Trajectòria en big band: Yo comencé tocando música para big band a los 14 años en la *Junior High School* en Los Angeles. En la escuela *Eagle Rock Junior/Senior High School*. Seguí con mis estudios (BM) en la Universidad de Los Angeles (CSULA).

En esa época conocí al famoso arreglista Gerald Wilson. Toqué con su grupo desde 1985 hasta que me mudé a New York en 1991. Allí es cuando comencé a tocar con las orquestas de *Toshiko Akiyoshi/Lew Tabakin, Bob Mintzer, Carnegie Hall Jazz Orchestra, Michele Camilo, McCoy Tyner, Afro-Latin Jazz Orchestra, Mingus Big Band* y con la orquesta con quien siempre toco: *Vanguard Jazz Orchestra*.

1 - Quina creu que és la importància de la música per a big band dins del jazz?

El desarrollo y la función de las big bands era para acompañar a los bailarines en la pista. Como la música era para bailar, el enfoque no era tanto en las secciones de improvación, sin embargo existía mucho interés en muchos de los músicos. Después de los bailes, muchos músicos se encontraban en "*jams*" informales.
Esta situación permitía al músico un trabajo estable y el ambiente para desarrollar su propio estilo de improvisación. Eso se demostró valioso cuando la época y la popularidad de las big bands se acabó.

2 - Com valora el paper de la secció de trombons dins del conjunt de la big band?

El sonido que produce una buena sección de trombones en la big band determina el timbre general de la orquesta. Los trombones producen la frequencia central y le da a la orquesta el sonido "calentuoso", a la misma vez que proporciona la claridad de armonía del arreglo.

3 - Quines són les seccions de trombons que considera que han marcat més l'evolució del so d'aquesta secció? En quin sentit?

Las secciones que siempre me han llamado mucho la atención son las de *Duke Ellington, Count Basie y Thad Jones/Mel Lewis Orchestra.*

Las secciones de *Duke Ellington* (como la orquesta entera) sabían tocar juntos, pero también como individuos a la misma vez.

Las secciones de Count Basie (como la orquesta entera) siempre presentaban elegancia. Tocaban balanceado, mezclado y con el mismo fraseo.

El sonido moderno comenzó con los arreglos de *Thad Jones*. Su tiempo en la orquesta de Count Basie le enseñó la importancia del swing y las dinámicas, pero su concepto de la armonia sigue siendo avanzado. Es desafiante tocar esta música, pero las secciones de trombones lo hacían sonar fácil.

4 - Quins directors o arranjadors creu que han influït més en l'evolució del so de la corda de trombons?

Duke Ellington, Gerald Wilson y Thad Jones.

5 - Quins són els trombonistes o seccions que personalment li han marcat més en aquest context?

Carl Fontana, Frank Rosolino, Britt Woodman y Mel Wanzo.

Las orquestas de Woody Herman y Stan Kenton también han tenido mucho impacto en la manera en que se toca la música (ensemble y solos).

6 - Quins elements considera que són importants i/o interessants per a ser un bon *lead,* un 2n, 3r o 4rt trombó*?*

El aspecto más importante para tocar *lead* es ser siempre consciente y consistente en la manera en que tocas tu papel.

Me encanta y prefiero tocar de segundo. Hay que apoyar al *lead* con afinación, balance, mezcla, fraseo y producir bastante sonido para hacer de puente para la armonía fundamental que tocan el 3 y el 4.

El 3 y 4 tienen que estar muy seguros de su afinación y tener la habilidad para tocar notas en el registro medio bajo suavemente.

7 - Què és el que li ha ajudat a convertir-se en millor músic de big band?

Creo que lo que me ayudado más que nada es el profundo desarrollo técnico en mi instrumento y la habilidad de leer y transportar a cualquier tono a vista. Esta habilidad me permite enfocarme más en mi papel dentro de la orquesta, contribuyendo a una mejor presentación.

Carlos Martín Moreno

Lloc i data de naixement: Sedaví (València), 1979

Breu trajectòria en big band: Colaboraciones con: Sedajazz Big Band, Mingus Big Band, Carla Bley, Perico Sambeat Flamenco Big Band, Bebo Valdés, Eladio Reinón Big Band, Hote Clube Big Band Lisboa, Matosinhos Big Band, Ramón Cardo Big Band, Bellaterra Big Band, Barcelona Jazz Orquestra...

1 - Quina creu que és la importància de la música per a big band dins del jazz?

La música para big bands ha sido uno de las sonoridades más características y que más ha popularizado este estilo. Duke Ellington, Count Basie (por citar los más tempranos y conocidos) y el largo etcétera que le siguen , convierten esta música no sólo en un marco para la improvisación, sino en el que también se potencia la composición y orquestación de esta música.

2 - Com valora el paper de la secció de trombons dins del conjunt de la big band?

Por supuesto la sonoridad que aporta la sección de trombones en la big band es esencial para su definición como formato orquestal. Creo que la versatilidad dinámica y expresiva del instrumento y su adaptación a las diferentes técnicas de distribución de voces, hacen de la sección un elemento importantísimo y muy utilizado tanto en los tuttis, como en los backgrounds o en los leads melódicos.

3 - Quines són les seccions de trombons que considera que han marcat més l'evolució del so d'aquesta secció? En quin sentit?

Según mi entender van ligadas a las big bands más importantes de la história.
En la big band de Duke Ellington se daba una mezcla curiosa de diferentes estilos de trombonistas como el virtuoso Lawrence Brown, que poseía un enorme lirismo (del cual dicen que aprendieron muchos otros como Tommy Dorsey) y una técnica muy brillante para tocar a la velocidad que lo hacían otros instrumentos. Juan Tizol, que tocaba trombón de pistones, hizo aportar un nuevo rol de este instrumento, ya que a veces se le escribían pasajes junto a la sección de trombones o frases que supuestamente eran más asequibles a la técnica con los

pistones. No era un gran improvisador, pero compuso algunos de los hits más famosos de la big band como Caravan y Perdido. Y "Tricky Sam" Nanton, que fue uno de los primeros trombonistas en utilizar el desatascador como sordina para el trombón y que tenía una facilidad asombrosa con este recurso para imitar a la voz humana, fue uno de los músicos que más ayudó a la creación del "jungle style" tan característico de la primera época de la big band de Ellington.

Quizás el hecho de que fuera una de las primeras big bands y de las que más ha influenciado en la historia del jazz y el hecho de que cada uno de sus trombonistas (he citado los 3 más importantes que pasaron por ahí, creo, aunque también trabajó otro grandísimo trombonista, Benny Green, pero durante unos meses) haya influenciado con su estilo a posteriores trombonistas, hace que sea una de las secciones que más huella haya dejado. Aunque habrían muchas más para mencionar, la de Tommy Dorsey por el lirismo y la limpieza técnica característicos del líder Toomy Dorsey, etc....

4 - Quins directors o arranjadors creu que han influït més en l'evolució del so de la corda de trombons?

Duke Ellington, Tommy Dorsey, Nelson Riddle, Stan Kenton, Sammy Nestico, Bob Brookmeyer, Don Sebesky...

5 - Quins són els trombonistes o seccions que personalment li han marcat més en aquest context?

Urbie Green, Lawrence Brown, y particularmente me encanta el sonido y la manera de tocar como lead de Conrad Herwig.

Vicens Martin

Data i lloc de naixement: Barcelona, 1964.

Trajectòria en big band: Director i arranjador de la Dream Big Band i la Jove Big Band del Taller de Músics, també ha estat director Original Jazz Orchestra del Taller de Músics, La Locomotora Negra, Girona Jazz Project,...

1 - Quina creu que és la importància de la música per a big band dins del jazz?

¿Y a mi me preguntas eso? Je je je. Home, és brutal, perquè amb la versatilitat que té una big band, a més de tota l'energia del swing i tot allò que tens al jazz, et permet un aspecte orquestral de variació de timbres, de dinàmiques, de coses que en un grup petit no pots fer. Llavors, el que permet és fer un jazz orquestral amb detalls que mai faràs en un grup petit.

2 - Com valora el paper de la secció de trombons dins del conjunt de la big band?

Els trombons són els metalls greus, llavors tens el timbre de metalls en tessitura greu i són bastant la base harmònica (almenys com jo els utilitzo moltes vegades).

3 - Quines són les seccions de trombons que considera que han marcat més l'evolució del so d'aquesta secció? En quin sentit?

La secció d'Ellington de Brown, Tizol i Nanton. Després tampoc et sabria dir... com a secció de trombons així històrica, la d'Ellington, perquè van crear una manera diferent de tocar.

4 - Quins directors o arranjadors creu que han influït més en l'evolució del so de la corda de trombons?

Els que han influït en els trombons és que realment han influït en tot. Ellington i Strayhorn van canviar molt la manera de fer i tenen una manera d'escriure trombons des del punt de vista clàssic que és preciós. Jo crec que amb Basie, Nestico comença a fer coses amb trombons que els antics no havien fet. Clar que primer de tot me n'hauria d'anar a Fletcher Henderson i Don Redman que treballen amb aquella idea dels trombons com a trompetes greus i bàsicament de doblatge. Ellington ho comença a canviar i Nestico desenvolupa el *"so Basie".* Thad Jones els hi ha fet fer coses als trombons que a altres no se'ls hi havia acudit abans.

5 - Quins elements considera que són importants i/o interessants per a ser un bon lead, un 2n, 3r o 4rt trombó?

A veure, per ser un *lead...* Clar, és que les característiques són bastant comunes. Afinació, mida i escoltar. La meva teoria és que un trombonista no pot desafinar mai, perquè té una vara que, si passa algun misteri, pot recol·locar. Cosa que a vegades a un saxo o un trompeta no els hi és tan fàcil, el saxo ho ha de fer de llavi, el trompeta ha d'acudir a la vàlvula... Llavors el trombó té la capacitat que si nota que està alt perquè els altres han pujat o el que sigui ha d'afinar. Control de volum. Que és un problema que històricament amb els trombonistes noto, que o toquen molt fort o toquen molt fluix. Haurien de dependre molt més del volum de trompetes i de saxos i potser el seu volum és molt més dependent que no en la resta de seccions. Haurien de saber ubicar-se en tot i a vegades els trombons *"van a la suya"*, així de clar. I mida, precisió rítmica. Després hi ha la qüestió de timbre, que moltes vegades la diferenciació de posició és per un tema de timbre. I no tinc unes regles, del "tio" més brillant el poso a dalt, el més mate el poso al mig... Perquè a vegades m'ha funcionat al revés, el "tio" brillant l'he posat a sota, queda una mica més elevat i queda més compensat. El *lead,* evidentment una articulació brutal, ha de manar sobre tota la secció. I al quatre li demanaré que tots aquells greus siguin potents, que tingui un timbre gran perquè a vegades a aguns trombonistes el quatre li queda esquifit i és com si no tinguessis quatre. *"El dos y el tres hacen bulto"* je je je je.

6 - Què és el que té més en compte a l'hora d'escriure per a la secció de trombons?

Possiblement és la secció en la que em reprimeixo més a l'hora d'escriure. Als saxos els apreto bastant, sovint als trompetes també i a vegades haig de reconèixer que amb els trombons no m'atreveixo. Motius: és on hi acostuma a haver més problemes de substitucions, de baixes, de gent que no pot,... Potser el nivell mig de saxofonistes és més alt que el nivell mig de trombonistes i m'arrisco a que quan vingui un substitut no pugui tocar el que igual jo he pensat. Llavors, amb els trombonistes acostumo a reprimir-me molt, i coses que penso a vegades no les escric perquè em poden donar molt temps d'assaig i molta feina a aconseguir-ho. Però després és superimportant que la base harmònica jo la tinc sempre en els trombons. Si sonen sols bé tot sonarà bé, si els trombons no sonen bé sols tot lo de dalt quedarà *xungo.* I una altra cosa que vigilo molt és no apretar-los molt de tessitura. Quan veig coses de big band tradicional on el *lead* està fent Bb, C,... ostres, jo poques vegades a un *lead* li poso més enllà d'un G, un Ab... Perquè a no ser que vulgui un efecte, allà dalt té un punt d'estridència que sempre en aquell espai preferiria un trompeta.